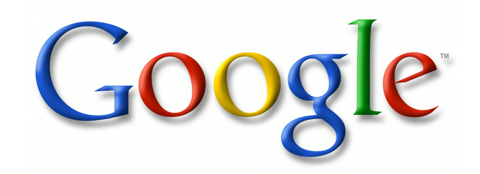
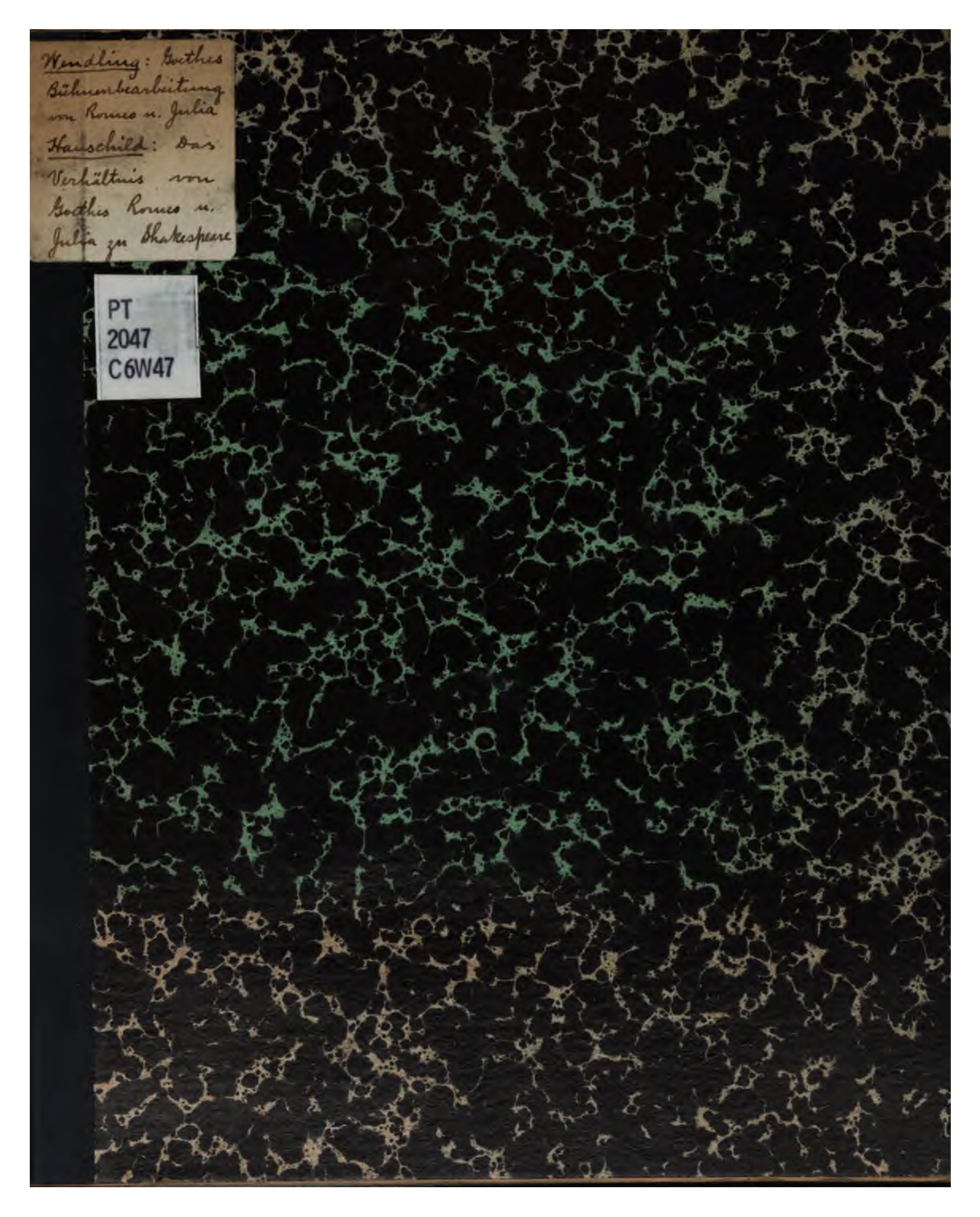



Wendling: Goethes Bühnenbearbeitung von Romeo u. Julia
Hauschild: Das Verhältnis von Goethes Romeo u. Julia zu Shakespeare
PT
2047
C6W47

H. A. Cooper
Berlin
Jan. 1909



JAHRESBERICHT

DES

GYMNASIUMS IN ZABERN

SCHULJAHR 1906/1907

No. 36

Inhalt:

1. Eine Abhandlung des Oberlehrers **Dr. Emil Wendling:**
Goethes Bühnenbearbeitung von „Romeo und Julia“.

2. **Schulnachrichten vom Direktor.**



1907. — Progr. No. 660.

Goethes Bühnenbearbeitung von „Romeo und Julia“[1])

Von **Dr. Emil Wendling,** Oberlehrer.

Als Goethe im Jahre 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters[2]) übernahm, war seine Entwickelung als dramatischer Dichter im Wesentlichen abgeschlossen. Die klassische Höhe war erreicht. Von 1772 bis 1789 waren „Götz“, „Clavigo“, „Stella“, „Iphigenie“, „Egmont“, „Tasso“ geschaffen worden, und von dem Hauptwerk, dessen Vollendung freilich noch in weiter Ferne stand, dem „Faust“, war 1790 schon das bedeutende „Fragment“ erschienen. Während der ganzen Zeit seiner Theaterleitung (bis 1817) hat Goethe außer der „Natürlichen Tochter“ und dem ersten Teil des „Faust“ nur einige Stücke geringerer Bedeutung, wie den „Großkophtha“ usw., geschrieben. Dabei fällt in die erste Hälfte dieses Zeitabschnitts die Freundschaft mit Schiller und der rasche dramatische Siegeszug des Letzteren. Auf Goethes eigene dichterische Produktion hat also die praktische Arbeit für die Bühne nur einen geringen befruchtenden Einfluß geübt; Die Erwartung, die er bei der Uebernahme der Direktion hegte, daß sie ihm Anlaß geben werde, „alle Jahre ein paar spielbare Stücke zu schreiben“[3]), erfüllte sich nicht.

Die Anregungen, welche Goethe aus seiner Tätigkeit als Bühnenleiter empfing, äußerten sich nach einer anderen Richtung. Zwar kamen sie gewiß auch noch dem größtenteils schon vorher entworfenen „Wilhelm Meister“ (begonnen 1777, vollendet und veröffentlicht 1795/6) zustatten, der ein so lebensvolles Bild der Bühnenwelt entrollte. Allein gerade dieser Roman deutet schon auf die Erscheinung hin, die in der Folge sich immer klarer herausstellte, daß die Erträgnisse der dem Theater gewidmeten Arbeit des Dichters weniger auf dem literarischen als auf dem kritischen und dramaturgischen Gebiete lagen.

Freilich trägt Goethes Kritik, wie immer, so auch hier ein produktives Gepräge[4]). Wie der Dichter durch die Aufführungen von Shakespeares „Heinrich IV“ im Jahre 1792 zum Entwurf einiger weiteren Falstaff-Szenen angeregt wurde[5]), so begnügt sich der Held des Romans bei seiner Bearbeitung des „Hamlet“ nicht damit, zerstreuende Einzelheiten der Dichtung, die nach seiner Ansicht den Zuschauer von der Haupthandlung ablenken, einfach wegzuschneiden, sondern er versucht an ihre Stelle einen großen einheitlichen Hintergrund zu setzen[6]). So hatte schon der achtzehnjährige Goethe den Plan gefaßt „einen neuen Romeo“ zu schreiben, weil ihm „Weißens seiner beim Durchlesen gar nicht gefallen hat“[7]). Und bei Gelegenheit der Aufführung des „Julius Cäsar“ im

---

[1]) Nach Abschluß dieser Arbeit wurde mir die Abhandlung von G. R. Hauschild: Das Verhältnis von Goethes „Romeo und Julia“ zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie (Progr. des Goethe-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1907) durch die Güte des Verfassers zugestellt. Die ausgezeichneten Untersuchungen über die Benützung des englischen Textes durch Goethe konnte ich noch mit lebhaftem Danke verwerten. Anderes ist in den Anmerkungen berücksichtigt worden.

[2]) Vgl. Julius Wahle: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Aus neuen Quellen bearbeitet (Schriften der Goethe-Gesellsch. VI), Weimar 1892. Die neuen Quellen sind die im Jahre 1890 wiederaufgefundenen Akten des Weimarer Hoftheaters aus Goethes Zeit.

[3]) Brief an Jacobi 20. März 1791, Wahle 33 f. 58.

[4]) W. v. Biedermann, „Goethes produktive Kritik“. Wissensch. Beilage der „Leipz. Zeitung“ 1888, Nr. 128.

[5]) A. Brandl, „Zwei Falstaff-Fragmente von Goethe“. Goethe-Jahrbuch XXI 85 ff.

[6]) „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, V 4.

[7]) Brief an Behrisch 17. Okt. 1767. Goethe-Jahrb. VII 89 f.; Hauschild 3 f.

Jahre 1803 hat er nicht nur selbst „ein Dutzend gereimte Verse gemacht“ damit der Poet „der . . . vom Himmel fällt . . . sich „deutlicher exponieren“ soll[1]), und einen „Epilog zu Shakespeares Julius Cäsar“ geplant[2]), sondern auch Schlegel zum Entwerfen einiger ergänzenden Szenen aufgefordert[3]).

Die Theaterbearbeitung des „Hamlet“ im „Wilhelm Meister“ gab Gelegenheit zur Erörterung der verschiedensten Bühnenprobleme. Es zeigt sich dabei, wie dem Dichter aus seiner poetischen und praktischen Wirksamkeit für das Theater das Bedürfnis erwuchs, das Wesen der dramatischen Kunst theoretisch zu ergründen und die Ergebnisse seiner Beobachtungen und Erfahrungen zu einem dauernden Besitz für die deutsche Bühne zu gestalten. Wie das Studium der bildenden Künste ihn je länger je mehr dazu führte, bindende Regeln für den Künstler aufzustellen, um diesem den Weg zur idealen Höhe seiner Kunst zu weisen, so sollten die von ihm aus fremden und eigenen Schöpfungen gewonnenen Normen der dramatischen Technik in Zukunft für die Dichter oder wenigstens für die Theaterleitungen vorbildlich werden. Was Aristoteles, rein vom Boden der Theorie aus, zuerst begründet, und Lessing als Dramatiker und Dramaturg für die Neuzeit weiter entwickelt hatte, das konnte Goethe zu jener klassischen Vollendung emporzuführen hoffen, die er und Schiller mit ihren reifsten dramatischen Schöpfungen erreicht hatten. Daß er hierbei, von der Antike ausgehend, dem französischen Klassizismus weitgehende Zugeständnisse machte und so die Errungenschaften Lessings zum guten Teile preisgab, mußte seinen Versuchen gefährlich werden.

Die „Weimarische Dramaturgie“ ist leider nicht geschrieben worden.

Das Wenige, was Goethe in dieser Richtung ausgeführt hat, stammt, soweit es allgemeineren Inhalts ist und tieferes Interesse beanspruchen kann, aus den letzten Jahren seiner Theaterleitung und ist mehr zur Verteidigung der einmal eingenommenen Positionen, als mit dem Anspruch, allgemein verbindlich zu sein, unternommen worden. Es sind die Aufsätze „Ueber das deutsche Theater“ und „Shakespeare und kein Ende“[4]), die nicht nur dieselben Tendenzen vertreten, sondern, wie eingehende Betrachtung lehrt, auch auf dasselbe feste Ziel zustreben und so ein eng zusammenhängendes, freilich unabgeschlossenes Ganzes bilden.

Goethe führt in diesen Aufsätzen aus, wie aus der Initiative Schillers und aus dem praktischen Bedürfnis des Weimarer Theaters, ein festes Repertoire guter, wirkungsvoller Stücke zu besitzen, der Plan entsprang, ein „Deutsches Theater“, bestehend aus Bühnenbearbeitungen deutscher und ausländischer Stücke, zu gründen. Schiller ging dem gesteckten Ziel energischer und rücksichtsloser entgegen als Goethe[5]), und wie dieser die entscheidenden Impulse zu literarischen Unternehmungen vielfach von dem jüngeren Freunde erhielt, so ließ er auch dessen scharf sondernde Kritik an seinen eigenen Werken, besonders am „Egmont“, gewähren[6]). Wo Goethe eigene Versuche dieser Art machte, ist er zumeist, auch von Schiller abgesehen, Anregungen von Andern gefolgt. So verdanken die Bearbeitungen der Voltaireschen Stücke „Mahomet“ und „Tancred“ den entscheidenden Anstoß einem Aufsatz Wilhelms v. Humboldt (in Form eines Briefes an Goethe)[7]); die Bearbeitung und Ausführung Calderonscher Dramen auf der Weimarer Hofbühne ist durch A. W. Schlegel veranlaßt, der durch seine Uebersetzung Goethe zuerst auf diesen Dichter hinwies[8]).

Am weitesten ist Goethe auf diesem Gebiete gegangen in der Bearbeitung von Shakespeares „Romeo und Julia“ für das Weimarische Theater im Jahre 1811,

---

[1]) Brief an A. W. v. Schlegel 27. Okt. 1803. (Goethe und die Romantik I. Schr. d. Goethe-Ges. XIII 170.)
[2]) Wahle 244.
[3]) An Schlegel, a. a. O. 169.
[4]) Goethes Werke. Hempelsche Ausgabe XXVIII 716 ff. und 729 ff.
[5]) Vgl. das treffliche Buch von Albert Köster: Schiller als Dramaturg, Berlin 1891.
[6]) Köster 2 ff.
[7]) Köster 12 f. Wahle 141 ff.
[8]) Der interessante Briefwechsel bei Wahle 249 ff.

und diese ist es auch, die er in den angeführten dramaturgischen Aufsätzen hauptsächlich im Auge hat.

Auch zu diesem Unternehmen erhielt Goethe eine äußere Anregung, und zwar nicht von literarischer Seite, sondern aus dem Kreise der von ihm geleiteten Bühne heraus. Der Schauspieler Pius Alexander Wolff war als junger Mann 1803 nach Weimar gekommen und unter lebhafter persönlicher Teilnahme Goethes dort ausgebildet worden. Er war durch hohe künstlerische Begabung und verständnisvolles Eingehen auf Goethes Gedanken und Pläne in eine vertrauliche Stellung zu dem Dichter getreten. Seine Mitwirkung an der Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas erwähnt Goethe in den „Tag- und Jahresheften" für 1811: „Für das Theater geschah sehr viel, wobei des trefflichen Wolff sich immer steigerndes Talent im besten Sinne hervortrat..... Romeo und Julie (wurde) fürs Theater bearbeitet, wobei sowohl Riemer als Wolff eifrig mitwirkten"[1]. Daß aber Wolff die eigentliche treibende Kraft bei diesem Unternehmen war, geht aus einigen neuerdings veröffentlichten Briefen hervor. So schreibt Wolff am 20. Februar 1812 an Rühle von Lilienstern[2]: „.....konnte ich Goethen Anfangs dieses Winters meinen Plan vorlegen: wie ich glaubte, daß sich dieses herrliche Stück zusammenrücken und in einer gedrängten Form darstellen ließe. Es gelang mir denn auch, ihn dafür zu interessieren.....". Aus demselben Briefe erfahren wir, daß Wolff seinerseits die Anregung von dem Adressaten empfangen hatte, dem geistvollen Kriegsschriftsteller Otto August Rühle von Lilienstern, der 1807—1811 militärischer Gouverneur des Prinzen Bernhard, Karl Augusts zweiten Sohnes, gewesen war und seit ganz kurzer Zeit als Landwirt in der Nähe von Dresden lebte[3]. Ihn bezeichnet Wolff als die Ursache, daß das Stück auf die Bühne gekommen sei; er spricht sogar von einer von Rühle herrührenden Bearbeitung und gesteht, durch diese, sowie durch Gespräche mit ihrem Urheber zu seinem Plan veranlaßt worden zu sein.

In einem Brief vom 5. Dezember 1811 an den Leipziger Justizrat Blümner[4] gibt Wolff in heftiger Weise seinem Unwillen über „Goethes Stolz und Uebermut" Ausdruck, weil dieser den Plan wieder fallen gelassen hatte; an demselben Tage aber hatte Goethe die Arbeit ernstlich in Angriff genommen, wohl zum Teil aus dem Grunde, den tüchtigen Schauspieler nicht verlieren zu müssen[5]. Wolff schreibt darüber am 26. Dezember an Blümner[6]: „Goethe hat einigermaßen sein Unrecht, glaub' ich, eingesehen..... Er hat nämlich die ganz aufgegebene Idee mit „Romeo und Julie" wieder ergriffen, und um sich uns gefällig zu zeigen, das Stück selbst bearbeitet."

Daß Goethe auf den Vorschlag Wolffs nicht mit großer Wärme einging, erklärt sich aus der ihn gerade in jener Zeit beherrschenden Unlust zu dramatischen Arbeiten. In einem Brief aus dem Juni 1810 schrieb er[7]: „Ob ich aber, da ich so viel andere Dinge vorhabe, mich wieder zu theatralischen Arbeiten, wobei weder Freude, noch Genuß, noch Vorteil zu erwarten ist, wenden möchte, glaub' ich schwerlich." Er legte daher der Bearbeitung von „Romeo und Julia" nicht eine eigene Uebersetzung zu Grunde, sondern die von A. W. Schlegel, die 1797 zum ersten Mal erschienen war. Doch als er die Arbeit, an die er mit Widerstreben gegangen war, erst einmal begonnen hatte, zog sie ihn, wie es scheint, mehr und mehr an. Fast einen ganzen Monat hindurch, vom 5.—31. Dezember, beschäftigte er sich fast täglich damit. Es war in dieser Zeit seine einzige literarische Arbeit und stand als solche im Vordergrund seines Interesses[8]. Im Tagebuch erwähnt er namentlich den ersten Akt öfter, der mehrmals umgearbeitet wurde und in der Tat

---

[1]) Goethes Werke. Hempels Ausg. XXVII (1) 198.
[2]) Goethes Werke. Weim. Ausg. IX 511 f. (Hauschild 12), jetzt vollständig abgedruckt Goethe-Jahrb. XVIII 61 ff.
[3]) Wahle, Goethe-Jahrb. XVIII 69.
[4]) Zum ersten Mal gedruckt bei Wahle 248.
[5]) Tagebuch, Goethes Werke. Weim. Ausg. III 4, 245.
[6]) Zum ersten Mal gedruckt bei Wahle 249.
[7]) Wahle 240.
[8]) Genaueres über die Arbeitszeit bei Hauschild 10 f.

die stärksten Spuren der Bearbeitung aufweist; er las ihn auch wiederholt zur Probe vor. Die vier ersten Akte las er am 20. Dezember bei der Herzogin; Schillers Witwe, die dabei zugegen war, sagte ihm später, was sie über seine Arbeit dachte; „da kamen ihm die Tränen in die Augen“ [1])

Am 7. Januar 1812 begannen die Leseproben, und am 30. Januar, am Geburtstage der Herzogin, fand die erste Aufführung statt. Kurz vor derselben, am 28. Januar, schreibt Goethe an Frau von Wolzogen [2]): „Ich darf nicht schließen, ohne Ihnen zu melden, daß ich durch unsere Theaterbedürfnisse, die freilich täglich dringender und täglich weniger befriedigt werden, mich habe unmerklicher Weise verleiten lassen, das Shakespearesche Stück Romeo und Julia zu bearbeiten. Auf der Herzogin Geburtstag wird es erscheinen, und ich hoffe guten Effekt davon ..... Ich werde Ihre Frau Schwester bitten, daß sie Ihnen von der Aufführung eine Relation zusendet. Sie drückt sich über solche Dinge eben so gut aus, als sie darüber denkt.“ Da Charlottens von Schiller Briefe an ihre Schwester bis auf wenige verloren sind [3]), können wir diesen gewiß sehr liebevollen und ausführlichen Bericht nicht mehr nachlesen. Einen Ersatz dafür bietet ihr Brief an die Prinzessin Karoline Luise, der am 5. Februar unter dem frischen Eindrucke der ersten Aufführung geschrieben ist [4]). Sie ist von dem Stück selbst, wie von der Bearbeitung, gleichmäßig begeistert. „Es liegt die Uebersetzung von Schlegel zu Grunde, aber manches ist so goethisch, daß man es bald fühlt; und wunderbar und groß geht der Geist Shakespeares über die Szene. Es ist eigentlich nur die Liebe geblieben, die rein durch das Stück hindurch geht, und alle anderen Sachen sind nur angedeutet.“ Sie geht ausführlich auf Einzelheiten ein, lobt das Spiel und die Ausstattung und gesteht, daß sie über die Urteile des Publikums „in poetische Wut geraten“ sei. „Wenn ich diese Menschen achten könnte, so würde ich recht böse. So ist es nur ein vorübergehender Zorn ..... Ich habe es nun zweimal gesehen ....., und immer reicher und größer wird das Gemälde.“

Schon aus dieser warmherzigen, echt frauenhaften Beurteilung geht hervor, daß die Aufnahme der neuen Bearbeitung keineswegs allgemein günstig war. Allerdings konstatiert Goethe in einem Brief an Friedrich Schlegel eine „gute Aufnahme“, in einem an Reinhard „viele Teilnahme des Publikums“; doch kann sich das wohl nur auf eine vornehme Minorität beziehen. Im Allgemeinen waren die Erfahrungen, die bei der Aufführung gemacht wurden, derart, daß Goethe auch auf der Berliner Bühne, an die das Stück zunächst kam, keinen allzu großen Erfolg erwartete [5]). Ziemlich deutlich spricht seine Verstimmung aus einem Briefe an Cotta vom 21. Februar 1812 [6]): „Der einzige Gewinn ist, daß wir ein Stück auf dem Repertoire mehr haben, welches jährlich einigemal wiederholt werden kann, und dies ist jetzt für ein deutsches Theater schon ein Großes, da alles täglich ephemerer zu werden scheint [7]) “

Das Urteil eines Mitgliedes der Weimarer Bühne, Genasts, gibt die Auslassungen der zeitgenössischen Kritik wohl in ziemlich getreuer Spiegelung wieder. „Goethe“, sagt er [8]), „ist wegen dieser Bearbeitung heftig angegriffen worden, und nicht mit Unrecht. Mir selbst war es ein Rätsel, was ihn veranlaßt haben konnte, eine so ganz einzige Exposition, wo das Publikum mit einem Schlag in der Handlung steht, zu ändern, für

---

[1]) Charlotte v. Schiller und ihre Freunde, I 615. Die Vorlesung hatte sie „erstaunlich gerührt“, wie sie ihrem Sohn Karl am 26. Jan. 1812 kurz vor der Aufführung schreibt (mitgeteilt von K. Schmidt, Schillers Sohn Ernst, 63).

[2]) Literarischer Nachlaß der Frau v. Wolzogen I 437.

[3]) Charlotte v. Schiller und ihre Freunde I 392 m. Anm.

[4]) Ebenda, I 618 ff. Hauschild (Anm. 43) verwechselt diesen Brief mit dem an Karl Schiller vom 26. Jan. 1812 (s. o.). In letzterem stehen die bei Hauschild angeführten Worte.

[5]) Goethes Briefwechsel mit Zelter, II 4. Die Briefe Zelters vom 10. und 14. April konstatieren denn auch den Mißerfolg und die Angriffe „einiger weitmäuligen Kritiker“.

[6]) Zuerst mitgeteilt von Wahle 245.

[7]) Daß auch ein freilich nicht gerade bedeutender klingender Gewinn herauskam und daß Goethe gegen diesen nicht gleichgiltig war, zeigt sein Brief an Kirms. Goethe-Jahrb. V 10 f.

[8]) Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, I 180 ff.

erstere ein unbedeutendes Dienerlied hinzusetzen, die letzte Szene zwischen Capulet, Montague und dem Prinzen zu streichen und den Bruder Lorenzo einen Epilog halten zu lassen.“ Er hebt noch eine Reihe von Einzelheiten hervor, beklagt namentlich die Aenderungen an den Charakteren des Mercutio und der Amme und bemerkt, es sei nur ganz vereinzelt applaudiert worden. In diesen absprechenden Worten mag allerdings manches von kollegialischem Neid gegen den Hauptdarsteller Wolff, den bevorzugten Mitarbeiter Goethes eingegeben sein — dem abfälligen Urteil über das Spiel Wolffs und seiner Gattin stehen die von Goethe[1]) und Frau von Schiller diametral entgegen — aber daneben steht doch entschieden berechtigte Kritik, die gewiß von vielen anderen ebenso ausgesprochen war und vermuten läßt, daß das Mißfallen überwog[2]).

Der stärkste Widerspruch war von den Romantikern zu erwarten. Schon am 21. Februar 1812 schreibt Goethe an Cotta (s. o. S. 4, Anm. 6): „Für den Druck ist das Stück nicht geeignet; auch möchte ich denen abgöttischen Uebersetzern und Konservatoren Shakespeares nicht einen Gegenstand hingeben, an dem sie ihren Dünkel auslassen können.“ Am weitesten war Goethe der romantischen Forderung nach dem unverkürzten Shakespeare entgegengekommen, als er 1803 den „Julius Cäsar“ mit verhältnismäßig geringen Aenderungen aufführen ließ[3]). Bald darauf waren seine Beziehungen zu den Brüdern Schlegel erkaltet[4]). Seit 1808-9 beginnt er auf sie zu schelten; 1811 erhebt er zum ersten Mal gegen sie den Vorwurf der Unredlichkeit[5]). Im Streit um Winckelmann und den Klassizismus waren seit 1805 auf beiden Seiten scharfe Worte gefallen[6]). Goethes Versündigung an Shakespeare — als solche mußte seine Bearbeitung von „Romeo und Julia“ auf romantischer Seite empfunden werden — hat die Gegensätze kaum verschärft. Und zwar nicht nur deshalb, weil der Druck unterblieb: die Romantiker hatten längst aufgehört, einen festen schulmäßigen Zusammenhang zu bilden; ihr Geschichtschreiber Haym führt seine Schilderung nur bis zu den Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegels (1801-4), da von da ab „die Schule über sich hinaus in weitere Kreise ihren Einfluß erstreckt“[7]).

Dazu kommt, daß der Feuereifer für Shakespeare sich allmählich gemildert hatte. Wilhelm Schlegels Uebersetzung war 1809 ins Stocken gekommen, um erst 1819 von Tieck fortgeführt zu werden[8]). Friedrich kam für Goethe offenbar nicht als „Shakespearomane“ in Betracht; sonst hätte er ihm nicht im April 1812 ganz harmlos über die Romeo-Bearbeitung geschrieben[9]).

Der eigentliche „Apostel romantischen Shakespearekultes“ war seit geraumer Zeit Ludwig Tieck geworden. Dieser aber wich einem Kampfe mit Goethe vorsichtig aus; trotz aller Meinungsverschiedenheiten wollte er es mit dem großen Meister doch nicht verderben[10]). Daß er mit der Romeo-Bearbeitung nicht einverstanden war, geht aus seinem späteren Verhalten genugsam hervor. Im Jahre 1823 machte er als Dramaturg am Dresdener Hoftheater den Versuch, das Stück möglichst unverkürzt aufzuführen; in der Besprechung dieser Aufführung macht er Goethe, aber immer noch in sehr vorsichtiger

---

[1]) Briefwechsel mit Reinhard 124. Ein nicht kritikloser und doch sympathischer Bericht über eine spätere Aufführung (und Probe) des Stückes bei Gotthardi, Weimarische Theaterbilder I 95 ff; vgl. auch 170 f. über die Abschiedsvorstellung des Ehepaars Wolff in „Romeo und Julia“, 23. März 1816.

[2]) Die Kritiken in der „Berliner Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“ vom 11. April 1812 und in der „Zeitung für die elegante Welt“ vom 20. April 1812 waren mir nicht zugänglich.

[3]) Vgl. den Briefwechsel mit A. W. v. Schlegel in: Goethe und die Romantik I (Schriften der Goethe-Ges. XIII) 153 ff. Wahle 244. Hauschild 7. Schade, daß man nichts genaueres über die „symbolische Andeutung der Nebensachen“ erfährt.

[4]) Der regelmäßige Briefwechsel mit Wilhelm Schlegel bricht 1804 ab (a. a. O. 173; vgl. im Vorwort LI ff.)

[5]) Ebenda XLVIII ff.

[6]) Ebenda LI ff.

[7]) R. Haym, Die romantische Schule, Berlin 1870, 16.

[8]) Haym, 703, Anm.

[9]) Wahle 255.

[10]) Goethe und die Romantik I, LXIII.

Form, den Vorwurf der Grausamkeit gegen das Original[1]). Aehnliche Bemerkungen, und vielleicht in schärferer Form, mag er auch schon bald nach den Weimarer Aufführungen gemacht haben; literarisch läßt sich, wie es scheint, nichts davon nachweisen.

Goethe hatte sich ohne Zweifel von dem Unternehmen, dem er soviel Arbeit und Erwägung gewidmet hatte, einen größeren Erfolg versprochen. Es lag nicht in seiner Art, der ungünstigen Beurteilung sofort öffentlich entgegenzutreten. Jedoch hat seine Verstimmung eingewirkt auf die Darstellung der Shakespeare-Begeisterung seines Straßburger Kreises im elften Buch von „Dichtung und Wahrheit", welches 1812-3 geschrieben wurde[2]). Es klingt wie eine Zurückweisung unberechtigter Angriffe, wenn Goethe hier sagt: „Shakespeare ist von den Deutschen mehr als von andern Nationen, ja vielleicht mehr als von seiner eignen erkannt. Wir haben ihm alle Gerechtigkeit, Billigkeit und Schonung, die wir uns unter einander selbst versagen, reichlich zugewendet; vorzügliche Männer beschäftigten sich, seine Geistesgaben im günstigsten Lichte zu zeigen, und ich habe jederzeit, was man zu seiner Ehre, zu seinen Gunsten, ja ihn zu entschuldigen gesagt, gern unterschrieben." Er fährt fort: „Die Einwirkung dieses außerordentlichen Geistes auf mich ist früher dargestellt und über seine Arbeiten einiges versucht worden (gemeint ist offenbar „Wilhelm Meister" und die Hamletbearbeitung), welches Zustimmung gefunden hat[3]); und so mag es hier an dieser allgemeinen Erklärung genug sein, bis ich eine Nachlese von Betrachtungen über so große Verdienste, die ich an dieser Stelle einzuschalten in Versuchung geriet, Freunden, die mich hören mögen, mitzuteilen im Falle bin."

Diese etwas geheimnisvolle Ankündigung wurde einige Jahre später ausgeführt. Als Goethe den Mißerfolg der Romeo-Bearbeitung mit kühlerem Blicke, gleichsam historisch, betrachtete, und nachdem die Kritik schon erreicht hatte, daß er ähnliche dramaturgische Pläne fallen ließ, nahm er zu dieser Kritik Stellung. Es geschah in den bereits genannten Aufsätzen (die nach der oben angeführten Stelle als Paralipomena zu „Dichtung und Wahrheit" gelten können) „Ueber das Deutsche Theater" und „Shakespeare und kein Ende", die im Jahre 1815 veröffentlicht wurden, mit Ausnahme des letzten Teils des zweiten Aufsatzes, der erst 1826 gedruckt wurde[4]). Hier legte er die Absichten, die ihn geleitet hatten, im Zusammenhang mit den oben erwähnten weitgreifenden dramaturgischen Plänen nieder.

Goethe hatte schon öfter erfahren müssen, daß er mit seinen klassizistischen Forderungen nicht auf allgemeines Verständnis rechnen konnte. Seine Anschauungen wollte er niemand aufdrängen, und so ist die Haltung jener Aufsätze sehr reserviert, fast

---

[1]) Tieck, Dramaturg. Blätter I 242 f. — Riemer, Mitteilungen über Goethe II 656, führt die Stelle ungenau an, ohne Tieck zu nennen; von ihm entlehnt sie Strehlke (in Hempels Ausgabe X 575), ohne zu wissen, daß es Tiecks Urteil ist. — Goethe verteidigte noch einmal seinen Standpunkt in der Rezension der Dramaturg. Blätter (Goethes Werke, Ausg. v. Hempel XXVIII 755 ff.). Daß er hier seine frühere gegenteilige Meinung ausdrücklich zurücknehme (Goethe und die Romantik I, LXIII), ist ein Irrtum. Tieck quittierte über die ironische Abfertigung, die ihm hier zuteil wurde, in der Einleitung zu den Ges. Schriften von Lenz (Goethe und seine Zeit), Tiecks Krit. Schriften I 171 ff., bes. 220 ff.

[2]) Vgl. J. Minor und A. Sauer: Studien zur Goethe-Philologie, Wien 1880, 247. — Auch bei der Entstehungsgeschichte des „Götz" im 13. Buch muß man sich vergegenwärtigen, daß sie bald nach dem Mißerfolg der Romeo-Bearbeitung geschrieben ist. Den Einfluß Shakespeares auf sein Jugendwerk sieht Goethe hier lediglich im „Ueberschreiten aller Theatergrenzen", im Verzicht auf die Einheit der Zeit und des Orts, wobei er „auch der höheren Einheit, die um desto mehr gefordert wird, Eintrag getan hatte". Ohne Shakespeare weiter zu nennen, betont er als Grundzug seiner eigenen Poesie, daß sie ihn immer zur Einheit hingedrängt habe. Der weitgehenden Abhängigkeit seines „Götz" von Shakespeare (wie sie Minor und Sauer im einzelnen nachgewiesen haben) scheint Goethe sich hier gar nicht bewußt zu sein.

[3]) Vgl. A. W. v. Schlegel: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" 1796 (Werke VII 24 ff.) und die diplomatisch abgewogenen Aeußerungen der beiden Brüder im Athenäum, 1798, I 2, 147 ff. (ich zitiere nach Braun, Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen). Seltsam, daß Wilhelm, der 1796 bekannt hatte, unter die eigensinnigen Leute zu gehören, „die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist", im Jahre 1812 ff. sich nicht zum Widerspruch regte.

[4]) Es ist demnach ein recht oberflächliches Urteil, wenn A. Fresenius im Shakespeare-Jahrb., XXXI 83 f. von dem „gereizten Ton" dieser Aufsätze spricht, der von „verletzter Eitelkeit" zeuge.

könnte man sagen defensiv; er wendet sich nicht an Gegner, sondern an Freunde, „die ihn hören mögen". Jedoch knüpft er ganz deutlich an die Kritik an und gebietet ihren Uebergriffen Einhalt.

Im ersten Aufsatz „Ueber das Deutsche Theater" zeigt er, daß im Wesentlichen die Bewegung von Schiller ausging. Er erörtert dessen Plan eines „Deutschen Theaters", d. h. einer Sammlung von planmäßig ausgeführten Bühnenbearbeitungen deutscher und ausländischer Stücke und gibt ausführliche Beispiele, die er absichtlich aus seinen eigenen Werken („Egmont", „Stella", „Goetz") nimmt. Auch Schiller, sagt er, sei, z. B. bei der Redaktion des „Egmont", grausam verfahren — man hatte also Goethe selber den Vorwurf der Grausamkeit gemacht, den Tieck noch 1823 wiederholt. Zum Schluß heißt es: „Sollten diese Aeußerungen eine günstige Aufnahme finden, so ist man willens, zuerst über die Einführung ausländischer Stücke, wie sie auf dem Weimarischen Theater stattgefunden, sich zu erklären ..... Am nötigsten wäre vielleicht, sich über Shakespeare zu erklären und das Vorurteil zu bekämpfen, daß man die Werke des außerordentlichen Mannes[1]) in ihrer ganzen Breite und Länge auf das deutsche Theater bringen müsse. Diese falsche Maxime hat die älteren Schröderschen Bearbeitungen verdrängt und neue zu gedeihen verhindert. Es muß mit Gründen, aber laut und kräftig ausgesprochen werden, daß in diesem Falle, wie in so manchem andern der Leser sich vom Zuschauer und Zuhörer trennen müsse; jeder hat seine Rechte und keiner darf sie dem andern verkümmern."

Goethe stellt sich hier Shakespeare gegenüber auf den Standpunkt des praktischen Theatermannes, auf denselben Standpunkt, den im „Wilhelm Meister" Serlo einnimmt, wenn er sagt: „Die meisten Stücke (Shakespeares) gehen über das Maß des Personals, der Dekorationen und Theatermechanik, des Dialogs und der physischen Kräfte des Akteurs hinaus." Dies ist in der Tat für Goethe immer der Ausgangspunkt gewesen, den er noch in der oben erwähnten Rezension der „Dramaturgischen Blätter" von Tieck betont.

In den Aufsätzen „Shakespeare und kein Ende" sucht Goethe seine Kritik auf eine breitere Basis zu stellen. Nach dem Realisten Serlo kommt hier der Idealist Wilhelm Meister zum Worte.

Wohl kein anderer Dichter (so wird im ersten Aufsatz „Shakespeare als Dichter überhaupt" ausgeführt) sah die Welt so wie Shakespeare und kein anderer wußte wie er sein „inneres Anschauen" so auszusprechen, daß auch für den Leser die Welt ganz durchsichtig wird. Dies kommt daher, daß Shakespeares Werke nicht für die leiblichen Augen, sondern für die des Geistes berechnet sind, für die Einbildungskraft. „Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja, was besser imaginiert als gesehen wird", z B. Geistererscheinungen und Grausamkeiten. „Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen." Deshalb wirkt ein Shakespearesches Stück am reinsten beim Vorlesen, wo ja das lebendige Wort auch zur Geltung kommt. (Auch dem unverkürzten „Hamlet" wird von Wilhelm Meister durch eine Vorlesung zu seinem Rechte verholfen. IV 3.)

Damit will Goethe das größte Verdienst Shakespeares feststellen, zugleich aber das Paradoxon vorbereiten, das später begründet werden soll, daß er kein eigentlicher Theaterdichter gewesen sei.

Der zweite Aufsatz „Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten" befaßt sich, wie schon der Titel andeutet, mit dem Gegensatz zwischen Klassizismus und Romantik. Er ist jedoch nicht so weit ausgeführt, wie er angelegt ist, und der Gedankengang bleibt in einem gewissen Helldunkel. Der Gegensatz „antik — modern" umfaßt nach Goethe eine Reihe von anderen Gegensätzen, z. B. „naiv — sentimental", „heidnisch — christlich", vor allem „Sollen — Wollen". Nur dem letzteren geht er ins Einzelne nach. „Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Voll-

[1]) Vgl. die Bezeichnung „dieser außerordentliche Geist" in der oben angeführten Stelle aus „Dichtung und Wahrheit".

bringen, in den neueren zwischen Wollen und Vollbringen." Shakespeare verbindet das Alte und das Neue. „Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken ins Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen im Nachteile bleibt." Diese Behauptung sucht Goethe durch Belege aus verschiedenen Stücken zu stützen. Zum Schluß wird ein Schlag gegen die Romantiker geführt: „Ließe sich etwas von ihm (Shakespeare) lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten. Anstatt unsere Romantik, die nicht zu schelten, noch zu verwerfen sein mag, über die Gebühr ausschließlich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, ohne zu wissen warum, über alles präkonisieren, das Wunder wirklich schon geleistet hat[1])."

An das eigentliche Ziel heran führt der dritte Teil, der, wie oben gesagt, etwas später als die anderen geschrieben und viel später gedruckt ist: „Shakespeare als Theaterdichter". Hier erklärt Goethe (auf dem ersten Aufsatz fußend), Shakespeare sei zwar ein großer Dichter, ein großer Dramatiker, aber kein Theaterdichter. Durch die lebhafte Erregung der Einbildungskraft, durch „seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren[2])", werde es ihm ermöglicht, den Leser in fortwährendem Lokalwechsel mitzureißen und so einen hohen Grad des Dramatischen zu erreichen, während er die Forderungen der Bühne fortwährend vernachlässige. Nichts sei theatralisch „als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere hindeutet"[3]). Diese Forderung zu erfüllen, sei auch Shakespeare an einzelnen Stellen in hohem Grade geglückt, aber diese Momente seien „ausgesäte Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten werden". Die Bühne sei seinem Genie zu eng gewesen. Sein großes Talent sei das eines Epitomators der Ueberlieferung. Bei „Romeo und Julia" zerstöre er den tragischen Gehalt der Ueberlieferung beinahe ganz durch die zwei komischen Figuren, Mercutio und die Amme. „Betrachtet man die Oekonomie des Stücks recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen."

Hier ist Goethe also an dem Punkte angelangt, auf den diese ganzen Erörterungen zielten. Seine ästhetischen Bedenken gegen „Romeo und Julia" gehen vom „tragischen Gehalt" aus, beruhen also auf einer Gesamtauffassung des Stückes. Das ist genau derselbe Weg, auf dem Wilhelm Meister zu seiner Hamletbearbeitung gelangt, zum Unterschied von den rücksichtslosen Theaterpraktikern, die ohne viel Ueberlegung Streichungen vornehmen (V 4). Auch er sucht vor allem den „Plan des Stücks" zu erfassen, und zwar im Widerspruch zur Kritik, die einen solchen nicht gelten lassen will; nach Wilhelm ist „kein größerer ersonnen worden"; „es geschieht eine ungeheure Tat, sie wälzt sich in ihren Folgen fort, reißt Unschuldige mit" (IV 15). In diesem „tragischen Gehalt" liegt der Plan des Stücks. In die Lage versetzt, das Stück für die Bühne zu bearbeiten, entdeckt Wilhelm, daß die „großen inneren Verhältnisse" vortrefflich sind, dagegen die „äußeren Verhältnisse der Personen" (gemeint ist die bunte Fülle von Motiven in der Außenhandlung) die Einheit des Stücks beeinträchtigen (V 4). Indem er hier ändernd eingreift, ist er sich vollkommen bewußt, dem Dichter nicht zu nahe zu treten. Dieser schrieb für ein Inselvolk, das einen so bewegten Hintergrund gewohnt war, der „uns" — d. h. uns Deutsche — zerstreut und verwirrt. Serlo und Wilhelm stimmen darin überein, „daß, da das Stück nun einmal

---

[1]) In die richtige Beleuchtung hat diese Stelle gerückt Viktor Hehn in seinen „Gedanken über Goethe", 135 ff.

[2]) Man denkt hier wieder an Wilhelm Meister, für den Shakespeares Werke „keine Gedichte", sondern „aufgeschlagene, ungeheure Bücher des Schicksals" sind, III 11.

[3]) Die Betonung des Symbolischen in der Kunst ist ein Gedanke der theoretischen Romantik, speziell Schellings, vgl. Goethe-Jahrb. X 221.

auf das deutsche Theater solle, dieser ernstere einfachere Hintergrund für unsere Vorstellungsart am Besten passen werde".

Auch in „Shakespeare und kein Ende" gründet Goethe das Recht zu einer vereinfachenden Bühnenbearbeitung auf die nationale Eigenart (man beachte die fast wörtliche Uebereinstimmung mit der oben zitierten Stelle!)[1]. Und auch hier läßt er historische Gerechtigkeit gegen den Dichter walten. Er sieht die Ursache jener theatralischen Mängel in der Unvollkommenheit der damaligen Bühneneinrichtung, wo die „Natürlichkeitsforderung" der modernen Bühne noch nicht gestellt war, „wo man wenig sah, wo alles nur bedeutete", wo, mit anderen Worten, die Einbildungskraft der Zuhörer dem Dichter viel stärker entgegenkam.

Den deutschen Dramaturgen berechtigen, nach Goethe, die theatralischen Mängel der Shakespeareschen Dramen zu bedeutenden Abänderungen. Das Verdienst Schröders bei seinen Bühnenbearbeitungen Shakespearescher Stücke sei gewesen, daß er der Epitomator des Epitomators geworden sei und nur das Wirksame beibehalten habe. „Nun hat sich aber", fährt Goethe fort, „seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche genaue Uebersetzung [die Schlegelsche, 1797-1801] veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann[2]. Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen[3]; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre; denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden. — Um jedoch in dem Sinne, wie wir oben weitläufig gesprochen, einen Versuch zu machen, hat man „Romeo und Julie" für das Weimarische Theater redigiert. Die Grundsätze, wonach solches geschehen, wollen wir ehestens entwickeln, woraus sich dann vielleicht auch ergeben wird, warum diese Redaktion, deren Vorstellung keineswegs schwierig ist, jedoch kunstmäßig und genau behandelt werden muß, auf dem deutschen Theater nicht gegriffen[4]. Versuche ähnlicher Art sind im Werke, und vielleicht bereitet sich für die Zukunft etwas vor, da ein häufiges Bemühen nicht immer auf den Tag wirkt."

Eine ausführliche Begründung der Bearbeitung von „Romeo und Julia" sollte also die Reihe dieser Erörterungen abschließen, und zwar wohl schon nach dem ersten Entwurf, der ins Jahr 1813, also nicht lange nach dem Mißerfolg, fällt. So war ja auch im „Wilhelm Meister" in Aussicht gestellt worden, weitere „dramaturgische Versuche", wie sie aus Wilhelms Unterredungen mit Serlo entsprangen (V 6), ferner auch die Hamletbearbeitung selber (V 9) zu veröffentlichen. Wie diese, so ist jene spätere Absicht unausgeführt geblieben. Doch bietet in diesem Fall die Bearbeitung selber einen Ersatz. Der Druck der letzteren, der aus Scheu vor der romantischen Kritik unterblieben war (s. o. S. 5), erfolgte erst geraume Zeit nach dem Tode des Dichters[5].

---

[1]) Gelegentlich späterer dramaturgischer Unterhaltungen heißt es von Serlo: „. . . . . er war am Ende doch ein Deutscher, und diese Nation gibt sich gern Rechenschaft von dem was sie tut."

[2]) Nach Burkhardt, Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung (Theatergeschichtl. Forschungen hrsg. v. Litzmann I 1891) wurde nach Schlegels Uebersetzung seit 1799 „Hamlet" aufgeführt, doch in den dreizehn Jahren bis 1811 nur 8 mal (nach Eschenburg und Schröder 1792-98 12 mal). „Julius Cäsar" brachte es 1803-04 nur auf drei Aufführungen. (Burkhardt gibt irrtümlich die Uebersetzung von Wieland an, was für die vorgoethische Zeit zutreffen mag.)

[3]) In Schröders Bearbeitung wurden außer „Hamlet" (s. o.) nach Burkhardt gespielt: „Heinrich IV." 1792-3, „König Johann" 1792 u. 1806, „Lear" 1796-1816.

[4]) Vom Weimarischen Theater wurde die Romeo-Bearbeitung im Jahre 1812 fünfmal, 1814 zweimal, 1815 und 1816 je einmal aufgeführt (Burkhardt a. a. O.). In Berlin wurde sie noch 1817 wiederholt (Goethe-Jahrb. IX 287).

[5]) Nachträge zu Goethes sämtl. W., ges. u. her. v. Eduard Boas, Lpz. 1841 (II 4 ff.). Korrekter und mit kritischem Anhang versehen ist der Abdruck in der Weimarer Ausg. IX.

Als leitenden Gedanken seiner Bearbeitung bezeichnet Goethe wiederholt[1]) die „Konzentration“ des Stückes; und damit ist auch die hauptsächlichste Tendenz ausgesprochen: dem äußeren Zwang der beschränkten Bühnenmittel gehorchend wollte er das Entbehrliche beseitigen; entbehrlich aber schien ihm alles, was sich als äußerliches, buntes Beiwerk darstellte. So glaubte er das Stück auf den Kern der Handlung, die tragische Liebesgeschichte, reduzieren zu dürfen[2]). Es ist also im Wesentlichen das klassizistisch-französische Prinzip der Einheit der Handlung[3]), nach dem er nun denjenigen Dichter zu korrigieren suchte, durch den er sich einst, als er den „Götz“ schrieb, vom Regelzwang befreit gefühlt hatte. Jedoch darf man nicht diese „korrigierende Art der Altersperiode“[4]) allzu scharf von der übrigen Entwickelung trennen. Denn schon der Hamletbearbeitung liegt, wie oben gezeigt wurde, dieselbe Tendenz zugrunde.

Das Prinzip der Konzentration mußte den szenischen Aufbau des Stücks erheblich umgestalten. Die durchgreifendste Umarbeitung erfuhr die Exposition. Auf die bis zum Eingreifen des Prinzen so unübertrefflich sich steigernde erste Szene verzichtete Goethe. Die anschauliche Darstellung des Zwistes der beiden Häuser, der sich bereits der Bürgerschaft von Verona mitzuteilen droht, dünkte ihm für die eigentliche Handlung entbehrlich. Er hatte ein literarisch gebildetes Publikum im Auge, das seinen Shakespeare zu Hause liest und die Kenntnis der Fabel ins Theater mitbringt. Man kann über die Berechtigung eines solchen Standpunktes allenfalls geteilter Ansicht sein; niemand aber wird behaupten wollen, daß ein vollwertiger Ersatz für jene echt shakespeareschen Szenen in den kurzen Versen gefunden sei, welche Goethe die Diener Capulets bei der Ausschmückung der Haustüre singen läßt:

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus!
Ehret die nächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus.

Kommet ihr Freunde viel
Gastlich zu Tanz und Spiel,
Frei ist die Bahn!
Was er bereitete
Wohl ists getan.
Seltsam gekleidete
Treten heran.

Goethe hat hier genau denselben Mißgriff begangen wie Schiller, als dieser in seiner Macbeth-Bearbeitung (II 5) die groben Spässe des Pförtners in ein christliches Morgenlied verwandelte[5]). An Schiller erinnert auch der Text des Dienerliedes und zwar an „das Eleusinische Fest“ (Windet zum Kranze ... Flechtet auch ...) und „Würde der Frauen“ (Ehret die Frauen). Der Rhythmus ist derselbe wie in diesen Gedichten Schillers; genauer deckt sich aber das Metrum mit demjenigen verschiedener lyrischer Einlagen im „Faust“, besonders der Osterchöre mit ihren dreisilbigen Reimen (Freude dem Sterblichen ... usw.), die unter dem Einfluß von W. Schlegels Nachbildungen lateinischer Kirchenhymnen stehen, während das opernhafte Element überhaupt, das im „Faust“ allmählich immer breiteren Raum gewinnt, durch Tiecks Dramen bedingt ist[6]). Ironie des

---

[1]) In den Briefen an Frau v. Wolzogen (S. 4), Reinhard (S. 5), Zelter (S. 4), sowie an Friedrich Schlegel (S. 5).

[2]) Vgl. den Brief von Frau v. Schiller (S. 4): „Es ist eigentlich nur die Liebe geblieben“ usw.

[3]) Vgl. Goethes Gespräche, herausg. v. Biedermann III 239.

[4]) Brandl, Goethe-Jahrb. XXI 90. Ebenso wenig trifft freilich die Annahme von Hauschild 5 zu, als ob überhaupt keine Entwicklung stattgefunden hätte und Goethe schon 1772 über Shakespeare-Aufführungen gerade so gedacht hätte wie 1811; die von H. angeführte Stelle aus dem Brief an Herder bezieht sich auf den „Götz“.

[5]) Köster, Schiller als Dramaturg 115.

[6]) J. Minor, Klassiker und Romantiker (Goethe-Jahrb. X 212 ff.) 223, der z. B. von Schlegel zitiert: „Zeugende Reinigung Hemmt die Vereinigung.“ — In der zweiten Strophe scheint sich der berühmte Schluß des „Faust“ anzukündigen: „Das Unbeschreibliche Hier ists getan. Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan.“ Die Wendung „so ists getan“ u. ähnl. kommt mehrfach im zweiten Teil des „Faust“ vor.

Schicksals! Goethe, der in jugendlicher Shakespeare-Begeisterung die Exposition von „Romeo und Julia" in seinem „Götz" nachgebildet hatte, verdrängt sie nun durch eine lyrische Ouvertüre im neuklassischen Stil (vgl. den „Tell"); und indem er sich mit seiner Bearbeitung über die „Shakespearomanie" der Romantiker hinwegsetzt, steht er unbewußt im Bann ihrer poetischen Technik[1]).

Freilich trägt Goethe nicht die ganze Schuld an dieser mißglückten Eröffnung. Der Schauspieler Wolff nimmt in dem Brief an Rühle[2]) es als sein Verdienst in Anspruch, „daß der größte Teil der Exposition auf den Maskenball verlegt wurde"[3]) (es war das einzige, was Goethe von seinem Plan beibehielt); ihm ist es also zuzuschreiben, daß der Maskenball von vornherein in den Vordergrund trat, und die Raufszenen, deren Bedeutung W. Schlegel in seinem Aufsatz „Ueber Shakespeares Romeo und Julia" (1797)[4]) so richtig hervorgehoben hatte, sich zu der leisen Andeutung verflüchtigten, daß Benvolio bei dem „verhaßten Namen Capulet" Lust verspürt, „erst mit platter, dann mit scharfer Klinge das übermüt'ge Volk zum Schweigen (zu) bringe(n)" (24 ff.).

Gleich nach dem einleitenden Lied werden wir mit Romeo bekannt gemacht, dessen Dialog mit Benvolio aus Sh. I 2 hierhergezogen und völlig umgearbeitet ist, während die Unterredung der Eltern Romeos mit Benvolio und der erste Dialog Benvolios mit Romeo, d. h. der ganze Rest von Sh. I 1, gestrichen wurde. Damit ist Romeos Liebe zu Rosalinde in den Hintergrund gedrängt: Romeo hat bereits verzichtet und wird nur noch von der Erinnerung gequält; der Maskenball erscheint ihm als „willkommene Zerstreuung". So ist auch bei Goethe die Liebe zu Rosalinde ein Motiv zum Besuch des Festes, aber nicht das einzige (denn Romeo will gleichzeitig einen Beweis friedlicher Gesinnung geben 51 f.) und nicht im Sinne Shakespeares: nicht um Rosalinde zu s e h e n, sondern um sie zu v e r g e s s e n, besucht Romeo den Ball. Dies ist dramatisch eine gute Aenderung, da auch bei Sh. Rosalinde auf dem Maskenball nicht hervortritt, sondern aus dem Gesichtskreis verschwindet, sobald Julia in denselben getreten ist. Wenn bei Sh. das Schmachten Romeos um Rosalinde dazu dient, den „heiligeren Ernst seiner zweiten Leidenschaft, die doch eigentlich seine erste ist" und die über sein Schicksal entscheidet, hervorzuheben[5]), so ist es anderseits eine psychologische Feinheit Goetheschen Stils, daß die erste flüchtige Neigung im Erlöschen ist, als die wirkliche Liebe aufflammt.

Die Anregung Wolffs, die Exposition größtenteils auf den Maskenball zu verlegen, hatte die Verschiebung und Kürzung einiger Szenen zur Folge. Die Werbung des Grafen Paris bei Capulet ist hinter die Dialoge von Romeo, Benvolio und Mercutio gerückt und hat damit in der Tat einen besseren Platz gefunden. Die innere Entwickelung gewinnt dadurch, daß Julias Name erst hier genannt wird, zumal in sehr geschickter Weise ihr erstes Auftreten mit dieser Szene verknüpft ist. Nämlich der Dialog zwischen Julia, Mutter und Amme konnte, um das Geschwätz der letzteren verkürzt, auf den Ball verlegt und ohne Ortswechsel an die vorhergehende Szene angeschlossen werden. So entstanden zwei parallele Szenen, deren unmittelbare, dramatisch sehr wirksame Folge an die Technik Schillers gemahnt. Mit einer kleinen Aenderung des Textes ist auch eine äußere Verbindung der beiden Gruppen hergestellt (157 ff.):

(G r ä f i n) Was sagst du? wie gefällt dir dieser Mann?
Dort steht er im Gespräch mit deinem Vater,
Lies in dem Buche seines Angesichts usw.

---

1) Hauschild 57 sucht das Eingangslied aus Shakespeare zu erklären.

2) Oben S. 3.

3) Wie weit Rühles „Idee", von der Wolff spricht, an der Gestaltung der ersten Szene mitgewirkt hat, läßt sich nicht sagen. Sie scheint sich auf das Maskenfest bezogen zu haben.

4) Sämtl. Werke VII 71 ff. (77). Schlegels Frau Karoline ist an dem Aufsatz stark beteiligt. Seine Aufnahme in den Horen hatte zur Eröffnung des Briefwechsels zwischen Goethe und Wilhelm Schlegel beigetragen (Schr. d. Goethe-Ges. XIII 1. 315). Es ist bezeichnend, daß Goethe diesen ihm wohlbekannten Aufsatz bei seiner Arbeit offenbar nicht zu Rate gezogen hat.

5) Schlegel 78 f.

Die beiden kurzen Szenen, die bei Sh. den Festabend einleiten, fielen bei Goethe ohne Weiteres weg, da sie die Haupthandlung nicht berühren. Die Folge davon ist, daß Romeos erste Begegnung mit Julia sehr gut an die soeben besprochenen beiden Szenen, die sich mit Paris' Werbung beschäftigen, anschließt. Die konventionelle, von den Eltern begünstigte Werbung und die mit Naturnotwendigkeit zwischen den Kindern der beiden feindlichen Häuser aufflammende Liebe — eine vorzügliche Kontrastwirkung, die sich im ersten unheildrohenden Auftreten Tybalts fortsetzt.

Dann folgen zwei neu gedichtete Szenen. Der Prinz besucht in Mercutios Begleitung das Fest, mit der ausgesprochenen Absicht, zwischen den feindlichen Häusern Frieden zu stiften. Mercutio soll die ihm nahe stehenden Montague in diesem Sinne beeinflussen, während die Capulet durch verwandtschaftliche Bande an den Prinzen gefesselt werden sollen; zu diesem Zweck begünstigt der letztere die Werbung seines Vetters Paris. Eine dramatische Nachwirkung hat dieses Auftreten des Prinzen nicht; es ist aber auch nicht dramatisch motiviert. Man hat den Eindruck, als sollte das mit der Straßenszene Sh. I 1 weggefallene Dazwischentreten des Prinzen hier nachgeholt werden, nur damit die Rolle nicht gar zu sehr verkürzt wurde. Jedenfalls gehören diese beiden Szenen zu dem Unbegreiflichen der Bearbeitung, da sie der Konzentration eher hinderlich als förderlich sind.

Bei Shakespeare schließt der erste Akt zugleich mit dem Fest. Die kurze Vorszene (Sh. II 1), in der Benvolio und Mercutio dem in den Garten springenden Romeo nacheilen, ist bei Goethe gestrichen, da sie den Charakter einer scherzhaften Episode trägt. Die Gartenszene selbst, als Mittelpunkt der eigentlichen Handlung ist fast unverändert beibehalten und noch in den Rahmen des ersten Aktes gezogen, der so mit der Liebeserklärung als dem Thema des Stücks wirkungsvoll abschließt. Der Fortschritt der Handlung, welcher durch die heimliche Vermählung gegeben ist, hat bei Goethe am Anfang des zweiten Aktes eine passende Stelle. Innerhalb des letzteren erfolgt dann eine gewaltige Steigerung, mit welcher der tragische Konflikt beginnt: der Tod Mercutios und Tybalts.

Dazwischen ist die vierte Szene des zweiten Akts gestrichen, teils um das im Dialog Mercutio-Amme hervortretende komische Element auszuschließen, teils um rascheren Fortschritt der Handlung zu bewirken. Aus letzterem Grund ist die Verabredung zwischen Romeo und der Amme über den Zeitpunkt der Vermählung weggelassen. Sie ist in der Tat unwichtig, und Goethe macht sie dadurch überflüssig, daß schon in der Liebesszene Ort und Zeit der Trauung bestimmt wird. Durch die Streichung der vierten Szene war die fünfte, in der Julia die Antwort Romeos und die Bestellung zum Pater erhält, gegenstandslos. Ungern vermißt man hier den schönen Monolog der Julia, in dem ihre ungeduldige Liebessehnsucht zum Ausdruck gelangt.

Durch die Weglassung der beiden Szenen (II 4. 5) erzielte Goethe eine weitere Vereinfachung der Handlung. Die sechste Szene wurde an die dritte angesetzt, sodaß e i n Dialog zwischen Romeo und Lorenzo entstand (G. II 2). Um den Uebergang von der Weigerung Lorenzos zur Gewährung herzustellen, dichtete Goethe die V. 648-661 hinzu. Durch diese Aenderung wurde ein dreifacher Szenenwechsel gespart.

Die Kampfszenen, in denen Mercutio und Tybalt fallen (Sh. III 1 = G. II 4-7), hat Goethe fast ganz beibehalten. Sie waren für den tragischen Konflikt unentbehrlich.

Julia erfährt Tybalts Tod und bittet durch die Amme ihren heimlichen Gemahl zu sich. Es folgt eine Szene (Sh. III 4), in der Graf Capulet dem Grafen Paris verspricht, daß seine Hochzeit mit Julia binnen drei Tagen stattfinden soll. Diese Szene hat Goethe gestrichen, und gewiß zum Vorteil des dramatischen Aufbaues; sie ist entschieden episch. Shakespeare mußte seinen Zuschauern das Versprechen des Capulet selbst vor Augen führen; für das Drama in Goethes Sinn genügt es völlig, wenn Julia am nächsten Morgen, nach Romeos Abschied, den Beschluß ihrer Eltern erfährt. Damit tritt ein Fortschritt ein, der gerade an diesem Höhepunkt der Liebestragödie von der größten Wichtigkeit ist, der aber seine volle Wirkung nicht erreicht, wenn die von Goethe gestrichene Szene beibehalten wird. Sie würde bei der Akteinteilung Goethes, der in wirksamer Weise den Aktschluß vor der Abschiedszene (G. IV 1 = Sh. III 5) angesetzt hat, geradezu stören.

Die Vorbereitungen zur Hochzeit (Sh. IV 2 u. 3) sind in Goethes Bearbeitung als nebensächlich weggefallen. Damit fiel zugleich auch das Zusammentreffen der Julia mit ihrem Vater, dem sie verspricht, ihren Ungehorsam ablegen und Paris heiraten zu wollen — eine in dramatischer Beziehung tadellose Szene, deren Inhalt freilich schon im Dialog mit der Amme gegeben ist (Goethe 1459 ff.). Ferner ist der wirkungsvolle kleine Dialog zwischen Julia, ihrer Mutter und Wärterin gestrichen worden. So folgt bei Goethe auf die Ueberreichung des Schlummertrunks an Julia durch den Pater Lorenzo unmittelbar die packende Monologszene, in der sie jenen Trunk einnimmt; und da der Dialog mit Lorenzo aus der Zelle des letzteren in Julias Zimmer verlegt ist, so schließt die ganze Szenenreihe sich ohne Lokalwechsel zu raschem Verlauf zusammen.

Mit Julias Monolog schließt Goethe den 4. Akt, indem er die bunten Szenen, welche sich an die Auffindung der Scheintoten anschließen, wegläßt. Für den Fortschritt der Handlung sind diese Szenen belanglos und gehören zu dem üppigen Shakespeareschen Beiwerk, das für Goethe unter den Begriff des Untheatralischen fällt. Einen Ersatz fügte er der 2. Szene des 5. Akts bei in der antiken Form eines Botenberichts, den Romeos Diener als Augenzeuge der Bestattung Julias seinem Herrn erstattet, eine Einschaltung, die zwar poetisch sehr ansprechend ist, vom dramaturgischen Standpunkt aus jedoch mit Recht verworfen wurde[1]).

An den Mantuaner Szenen des fünften Akts ist im Uebrigen fast nichts geändert worden. Ebenso ist der Dialog der beiden Mönche unverändert geblieben. Dagegen erfuhr die letzte Szene, die im Grabgewölbe der Capulet spielt, eine starke Umgestaltung. Die Anlage ist zwar dieselbe geblieben: erst steigt Paris, dann Romeo, dann Lorenzo in die Gruft. Aber die Begleiter der beiden ersteren fehlen. So folgen jetzt die zwei Monologe unmittelbar aufeinander, und zwar sind sie stark erweitert. Der Kampf und Romeos zweiter Monolog sind fast unverändert. Es folgt an Stelle des Dialogs von Lorenzo und Baltasar ein Monolog des ersteren (neu gedichtet). Die Reihe der Monologe dient dazu, das Schauerliche der Situation zu steigern.

Lorenzos Dialog mit Julia ist verlängert worden; er läßt sie nicht, wie bei Sh., in einer Anwandlung physischer Furcht[2]) im Grabe allein, sondern wiederholt mehrmals seine flehentliche Bitte, sie möge mit ihm gehen; so ersticht sich Julia in seiner Anwesenheit, ehe er es verhindern kann. Damit endigt für Goethe das Stück. Die Versöhnungsszene fällt weg; Lorenzo spricht nur ein kurzes allgemein gehaltenes Schlußwort im Stil der Schlußverse der attischen Tragödie. Den Shakespeareschen Schluß, insbesondere die lange Rede Lorenzos, in der die tragische Handlung zusammengefaßt wird, hatte Schlegel[3]) gegen die englische Kritik verteidigt; und nach Wolffs Zeugnis[4]) hat man Goethe diese Streichung am meisten verübelt. Man wird aber Wolff glauben dürfen, daß bei Goethes Fassung der tragische Schluß mächtiger auf den Zuschauer wirkte. Es ist freilich echt goethisch, wenn an Stelle der über dem Grabe geschlossenen Versöhnung, die doch nicht recht überzeugend wirkt, die Worte treten:

> Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
> Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Der Ueberblick mag gezeigt haben, wie Goethe seine Hauptabsicht, das Stück zu konzentrieren, durchgeführt hat. Das innerliche Prinzip der Zusammenfassung ging hier Hand in Hand mit dem äußerlich-praktischen, die Fülle der Personen zu beschränken und allzu häufigen Szenenwechsel zu vermeiden.

Die Aenderung in der Szenenfolge sowie die Verschiebung der Akteinschnitte sind aus folgender Gegenüberstellung ersichtlich:

---

[1]) Kilian in der Beilage z. Allg. Ztg. 1892. Nr. 250.
[2]) Schlegel VII 86 sucht diese durch das Alter Lorenzos zu entschuldigen.
[3]) VII 90.
[4]) Goethe-Jahrb. XVIII 64; vgl. auch Genast (o. S. 5).

Shakespeare-Schlegel	Goethe
I	I
	Vor Capulets Hause
	1. Diener
(1) (2) . . .	2. Romeo. Benvolio. Page
(4)	3. Vorige. Mercutio.
	Saal in Capulets Hause
2	4. Capulet. Paris
3	5. Gräfin. Julia. Wärterin
5	6. Romeo. Benvolio 7. Capulet. Tybalt
	8. Benvolio. Prinz. Mercutio
	9. Capulet u. mehrere. Tybalt
5	10. Julia. Romeo 11. Vorige. Wärterin. — Benvolio 12. Vorige. Masken. — Capulet 13. Julia. Wärterin.
II	Capulets Garten
2	14. Romeo. Julia.
	II
	Klostergarten
3	1. Lorenzo
3. 6	2. Lorenzo. Romeo
6	3. Vorige. Julia.
III	Straße
1	4. Mercutio. Benvolio. Page. Bedienter 5. Vorige. Tybalt u. andere 6. Vorige. Romeo 7. Wachen. Prinz mit Gefolge Montague. Capulet u. a.

Shakespeare-Schlegel	Goethe
	III
	Juliens Zimmer
2	1. Julia 2. Julia. Wärterin.
	Lorenzos Zelle
3	3. Lorenzo. Page 4. Lorenzo. Romeo 5. Vorige. Wärterin.
	IV
	Garten und Balkon
5	1. Romeo. Julia. Juliens Zimmer 2. Julia. Gräfin 3. Vorige. Capulet. Wärterin 4. Julia. Wärterin
IV	
1	5. Julia. Paris 6. Vorige. Lorenzo 7. Julia. Lorenzo
3	8. Julia.
V	V
	Mantua. Eine Straße
1	1. Romeo 2. Romeo. Page 3. Romeo 4. Romeo. Apotheker.
	Klostergang
2	5. Marcus. Lorenzo.
	Familiengrab der Capulet
3	6. Paris 7. Romeo. Paris 8. Lorenzo. Julia.

Schon Viehoff[1]) hat einige Vorzüge der Goetheschen Einteilung hervorgehoben. Der erste Akt „schließt jetzt mit einer der schönsten Szenen des Stückes, die während der Zwischenpausen nun im Innern des Zuschauers eine Zeit lang in lieblichen Tönen fortklingen kann“. Wichtiger ist, daß „die Hauptmassen der Dichtung reiner auseinander treten“, d. h. die Exposition schließt im Rahmen des Aktes mit der Verabredung der heimlichen Vermählung.

Der zweite Akt führt auf einen andern Schauplatz, den Klostergarten, „wo sich ein neuer Abschnitt der Dichtung auch symbolisch durch den Sonnenaufgang, wie durch ein neues Metrum[2]) ankündigt:

> Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht
> Und säumet das Gewölk im Ost mit Streifen Licht usw.“

Im zweiten Akt tritt bei Goethe eine gewaltige Steigerung ein; unmittelbar auf die heimliche Vermählung folgt Tybalts Tod und Romeos Verbannung; in diesen zwei „kontrastierenden Gruppen“ ist der tragische Konflikt gegeben.

Der dritte Akt, bei Shakespeare der umfangreichste, ist bei Goethe der kürzeste und auch dramatisch der unbedeutendste. Er bildet nur einen Uebergang; aber ohne daß

---

[1]) Archiv f. d. St. d. neueren Sprachen I 272 f.; wiederholt in Goethes Leben IV (3. Aufl. 1864) 130 f.

[2]) Ueber die Alexandriner Schlegels vgl. M. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare (1872) 114 ff.

etwas von Bedeutung geschieht, läßt er den Zuschauer in der höchsten dramatischen Spannung. Auch hier stehen sich, wie Viehoff hervorhebt, zwei Gruppen gegenüber; die erste schildert den Eindruck der Kunde von Romeos Verbannung auf Julia, die zweite ihre Wirkung auf Romeo. Sehr wirkungsvoll wird dieser Akt eröffnet durch Julias Worte: „Hinab, du flammenhufiges Gespann“: er füllt die Abendstunden des verhängnisvollen Tages aus.

Der vierte Akt beginnt wiederum mit der Morgenstunde. Die Handlung verläuft in atemloser Folge mit nur einem Szenenwechsel, der so gut wie keiner ist[1]), von der Trennung der Liebenden bis zu Julias heldenhaftem Entschluß, den Schlaftrunk zu genießen und durch das Scheinbegräbnis sich und ihre Liebe zu retten:

Ich komme, Romeo, das trink' ich dir.

Eines dürfte klar sein: diese Neueinteilung der Akte beruht nicht lediglich auf praktischen, sondern vorzugsweise auf künstlerischen Erwägungen. Erst Goethe hat die bunte, novellistisch aneinandergereihte Fülle von Szenen zum Kunstwerk umgebaut. Es wäre gut, wenn die modernen Dramaturgen, die für Goethes Bearbeitung nur eine grenzenlose Verachtung haben, diesem Punkte eine größere Aufmerksamkeit schenken wollten.

Durch die beiden größeren Streichungen, am Anfang und am Schluß, wurde die Handlung aus dem breiten Rahmen, den sie bei Shakespeare hat, losgelöst. Die Bedeutung, welche die Liebestragödie für Verona gewinnt, insofern nach den unseligen Wirren des Bürgerkriegs aus dem Grabe der Liebenden Eintracht und Glück der Stadt erwachsen soll[2]), ist in der Bearbeitung völlig in den Hintergrund getreten.

Treffend gibt Charlotte v. Schiller (S. 4) den Gesamteindruck der Konzentration wieder: „Es ist eigentlich nur die Liebe geblieben, die rein durch das Stück hindurchgeht.“

Damit ist auch die zweite Tendenz der Bearbeitung angedeutet, das Einzelne „in Harmonie zu bringen“[3]). Dieses Harmonisieren galt vor allem den possenhaften Szenen, die Goethe[4]) als „disharmonische Allotria“ bezeichnet. Hiermit ist er über den Standpunkt Wilhelm Meisters, der bei seiner Hamletbearbeitung im Wesentlichen auf straffe Konzentrierung bedacht war, dagegen die Komik nicht ausschloß, hinausgegangen. Er stellt jetzt die ästhetische Forderung auf und spricht sie besonders Shakespeare gegenüber aus: jede Kunstgattung müsse, um das Ziel der Vollendung zu erreichen, rein sein. Vermischungen der einzelnen Gattungen, z. B. der Tragödie und Komödie, sind nach seiner Ansicht nicht daseinsberechtigt[5]).

In dieser schroffen Stellungnahme gegen die komischen Zwischenszenen in Shakespeares Tragödien hatte Goethe einen sehr energischen Vorgänger in Schiller; dieser hatte „nach dem Studium der griechischen Tragiker sich mehr und mehr und endlich ganz zu dem Grundsatz bekannt, daß die verschiedenen Gattungen des Dramas rein zu erhalten seien; jener „gothischen“ Verbindung von Tragik und Komik, die in seinen früheren Werken und selbst noch in seinem „Wallenstein“ herrscht, hatte er entsagt“[6]). Shakespeare gegenüber wendete Schiller dieses Prinzip in seiner Macbeth-Bearbeitung von 1800 an, als er die Pförtner-Szene veränderte (oben S. 10); diese war ihm nicht nur wegen des komischen, sondern besonders wegen des „gemeinen“ Inhalts anstößig. „Einen Gebrauch, wie ihn Shakespeare gelegentlich machte, indem er das Gemüt des Hörers durch den Kontrast der tragischen Handlung und unvermittelt einfallender derber Spässe durchrüttelt, einen solchen

---

[1]) Die Abtrennung der Scheideszene von den nächstfolgenden rührt von Goethe her und hat wohl dekorative Gründe. Auf die Einrichtung des Balkons war in Weimar besondere Mühe verwendet worden. Er war nach Charlotte v. Schillers Zeugnis „so, daß man ihn zeichnen möchte“ (s. d. Brief oben S. 4).

[2]) Viehoff a. O. 267.

[3]) Goethe an Frau v. Wolzogen (oben S. 4).

[4]) Ebendort.

[5]) Vgl. bes. den an die Aufführung von „Turandot“ anknüpfenden Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ von 1802 (Hempels Ausg. XXVIII 673 ff. bes. 680): „Der Deutsche..... verlangt Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt auf ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen“ usw. Zur Betonung des nationalen Gesichtspunkts vgl. oben S. 8 f.

[6]) Ich zitiere die Worte von Köster, Schiller als Dramaturg 115 (auch im Folgenden).

Gebrauch des Gemeinen billigte Schiller nicht. Er beklagt es vielmehr, daß „der erhabene Shakespeare uns zuweilen so tief sinken läßt““.

Schon längst hatte Goethe die Forderungen, welche Schiller hier aufstellt, in seiner eigenen Dichtung verwirklicht, ohne daraus ein Gesetz für die deutsche Bühne herzuleiten. Dies geschah erst, seit an der Wende des Jahrhunderts der französische Klassizismus, z. T. durch Vermittlung von W. v. Humboldt auf die beiden führenden Geister der deutschen Dichtung einen entscheidenden Einfluß gewann[1]). Das Programm der neuen Richtung ist in Schillers Gedicht „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte“ niedergelegt.

Goethe war wiederum[2]) gerecht genug, den „Fehler“ Shakespeares historisch zu erklären. Er wies auf die Entstehung des englischen Dramas und den Geschmack des Publikums[3]) zu Shakespeares Zeit hin und betonte, daß der Dichter dem Verlangen des letzteren nach Unterhaltung Konzessionen machen mußte. Aber für die Vorstellung der Stücke auf dem deutschen Theater verlangte er, daß dem entwickelten Geschmack Rechnung getragen und derartiges Beiwerk entfernt werde. In seiner Bearbeitung von „Romeo und Julia“ setzte er die Theorie in die Praxis um. Was hier in Betracht kommt, wurde zumeist beim Ueberblick über den dramatischen Aufbau schon erwähnt; liegt es doch in der Natur der Sache, daß alles Possenhafte auch der Konzentration der Handlung, wie Goethe sie erstrebte, im Wege stand. Die wesentlichste Aenderung jedoch, die jenes Harmonisieren bewirkte, muß noch kurz betrachtet werden. Sie betrifft die Charaktere der Amme und des Mercutio. An der oben (S. 8) angeführten Stelle aus dem Aufsatz „Shakespeare als Theaterdichter“ behauptet Goethe, der tragische Gehalt der überlieferten Fabel von Romeo und Julia werde gänzlich zerstört durch diese beiden „possenhaften Intermezzisten ....., die uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung (= Harmonie) liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen“. Schon aus Rücksicht auf die Konzentration ließ er die Szenen fallen, in denen die derbe Komik der Amme hauptsächlich zur Geltung kommt. Weiterhin wurde in den Szenen, in denen die Amme (oder vielmehr „Wärterin“, wie Goethe nach Schlegels Vorgang sagt) blieb, einzelne Stellen, die zum tragischen Stil nicht zu passen schienen, getilgt oder geändert.

Umständlicher ist das Verfahren, das mit der Person Mercutios vorgenommen wurde. Ein Hauptstück seiner komischen Leistungen fiel mit der Szene II 4, die schon wegen der Amme gestrichen wurde. Die Szene I 4 ist völlig umgearbeitet und die für Mercutios eigenartigen Humor charakteristische Erzählung von der Fee Mab zu einer ganz schwachen Andeutung verflüchtigt („ein luftiger Traum soll mich erquicken .....“).

Im Uebrigen ist Mercutio, wie auch auf einem die Bearbeitung betreffenden Zettel angemerkt ist[4]) und ferner von Genast bezeugt wird[5]), zu einer Art Falstaff umgestaltet worden. Dies gilt hauptsächlich von den neu hinzugefügten Szenen I 3 und 8, während in den älteren Szenen der ursprüngliche Charakter gewahrt ist, ja infolge der Weglassung der sprühenden Lustigkeit ernster erscheint: eine Inkonsequenz, die mit Recht getadelt worden ist, z. B. von Viehoff a. a. O., und die besonders im Hinblick auf Goethes theoretischen Standpunkt Befremden erregt. Daß Goethe, der doch den tragischen Gehalt des Stückes zu läutern versuchte, unbeirrt durch die feinsinnige Charakteristik Schlegels[6]), den Mercutio in einigen Szenen eine niedrigere Stufe der Komik vertreten läßt als das Original, ist in der Tat unbegreiflich. Man muß annehmen, daß er von einer Stelle ausging, wo Mercutio selbst auf seine Häßlichkeit anspielt (Sh. I 4: „Gebt ein Gehäuse für mein Antlitz mir, 'ne Larve für 'ne Larve! Nun erspähe die Neugier Mißgestalt! Was kümmerts mich?

[1]) Vgl. die sich ergänzenden Ausführungen von Köster 12 ff. und Wahle 141 ff. Humboldts Brief aus Paris vom Aug. 1799 wurde von Goethe 1800 in den „Propyläen“ abgedruckt. Vgl. auch oben S. 2

[2]) Vgl. oben S. 8 f.

[3]) Vgl. Dichtung u. W. XIII über das „wilde und unsittliche, gemein-wüste Wesen“ der englischen Lustspiele, die Schröder „dem deutschen Sinne angeähnlicht und möglichst gemildert“ habe.

[4]) Weimarer Ausg. IX 513.

[5]) Oben S. 5.

[6]) VII 87.

Erröten wird für mich dies Wachsgesicht") und daß ihn dann seine alte Vorliebe für den Falstaff-Typus fortriß, die im „Götz" die Figur des Abtes „das Weinfaß von Fuld", im „Faust" (Auerbachs Keller) den Schlemmer Siebel, den „Schmerbauch mit der kahlen Platte", das „alte Weinfaß" geschaffen hatte und neuerdings durch den Fund der Falstaff-Szenen von 1792[1]) bestätigt worden ist. Unwillkürlich erinnert man sich auch des „fetten Hamlet", den Wilhelm Meister (V 6) entdeckt hat. Der Narr in „Fausts" zweitem Teil (I), der „zweibeinige Schlauch", ist ein später Nachzügler dieser Serie von Wohlbeleibten.

Auch den alten Capulet hat Goethe nicht ganz einheitlich aufgefaßt. Er bildet bei Shakespeare als cholerischer Polterer in manchen Szenen ein köstliches Gegenstück zur Amme. Goethe, der ihn im Dienerlied als „Capulet den Prächtigen", eine Art Lorenzo il Magnifico, einführt, hat jene komischen Stellen grundsätzlich gestrichen; eine aber blieb stehen, wo Capulet seine Tochter und die Amme ausschilt (Sh. III 5 = G. IV 3); und dort sind fast alle die starken Ausdrücke beibehalten: sogar das „Waschmaul" bleibt der Amme nicht erspart[2]). Freilich redet Capulet hier im Affekt, aber der letztere ist nicht dramatisch motiviert, sondern nur ein sich in komischer Weise äußernder Jähzorn über den Ungehorsam der Tochter. Diese Abweichung vom Prinzip des hohen Stils ist um so merkwürdiger, als Goethe in der vierten Szene des ersten Akts durch einige zugedichtete Verse (127 ff.) den Charakter Capulets veredelt hat.

Im Uebrigen hat Goethe die Charaktere unverändert gelassen, soweit nicht die vielfachen Streichungen mittelbar auf jene wirkten. So vielleicht bei Romeo, dessen Liebe zu Rosalinde bei Shakespeare ein wichtiger Charakterzug ist, der bei Goethe fast ganz verschwindet.

Nur einen ernsten Charakter hat Goethe durch Zusätze geändert und, man darf es wohl sagen, gehoben, den des Paris. Diesem steht der Zuschauer bei Shakespeare nicht mit sympathischem Interesse gegenüber, und erst seine Trauer um Julia und sein Tod erweckt Teilnahme[3]). In der Szene Sh. IV 1, wo er sich Julia vergeblich zu nähern sucht, wird er fast lächerlich: Shakespeare streift hier, mit Absicht, ans Komische. Hier setzte Goethe ein; er arbeitete diese Szene, deren Mißverhältnis zu dem tragischen Ende des Jünglings er feinsinnig empfand, gänzlich um. Die daraus entstandene neue Szene (IV 5) und namentlich die gedankenreiche, an Iphigenie erinnernde Stichomythie ist das Beste von Goethes eigenen Zutaten im ganzen Stück. Auch hier ist Julia, wie sie nicht anders kann, abweisend, aber in ihren Worten fühlt man doch die Achtung vor dem Jüngling, dessen aufrichtige Neigung sie nicht erwidern darf. Der weiche, edle Charakter des Paris, wie er sich bei Shakespeare in der Gruftszene zeigt, kommt hier zum schönsten Ausdruck. Er sucht mit allen ehrlichen Mitteln die Liebe der ihm bestimmten Braut zu gewinnen. Er appelliert an ihr Herz und an ihren Verstand, dieses, indem er die politische Bedeutung ihrer Verbindung in die Wagschale wirft. Als Julia dennoch bei ihrer Ablehnung verharrt, benutzt er nicht die Zusage der Eltern, um zudringlich zu werden, sondern zieht sich feinfühlend zurück. Zu diesem Auftreten des Paris passen die Worte, mit denen er seine Werbung bei Capulet unterstützt (116 ff.), vortrefflich; und im Einklang damit stehen die Verse, die Goethe zu seinem Monolog in der Gruft hinzugefügt hat (1830 ff. 1843 ff.): bei Goethe erst versteht man diese nie erwiderte und trotzdem übers Grab hinaus dauernde Liebe.

Wie die Charaktere, so ist auch die Motivierung der Handlung nur in einzelnen Fällen durch den Bearbeiter geändert worden. Daß Romeo den Ball bei Capulet besucht, wird bei Shakespeare durch einen reinen Zufall motiviert. Der Diener Capulets, der nicht lesen kann, wendet sich mit der Liste der Einzuladenden an Romeo, der ihm gerade mit Benvolio begegnet; da auch Rosalinde auf der Liste steht, kommt Benvolio auf den Gedanken, mit Romeo das Fest zu besuchen, damit dieser die Angebetete mit anderen, schöneren Damen vergleiche und so von seiner Schwärmerei geheilt werde; Romeo geht

[1]) Oben S. 1.
[2]) Riemer hat nachträglich „Schwätzerin" dafür gesetzt (Weim. Ausg. IX 515).
[3]) Schlegel VII 83.

auf den Vorschlag ein, um seine „Göttin“ sehen zu können. Bei Goethe kommen Romeo und Benvolio am Hause Capulets vorbei, wo die Vorbereitungen zum Feste getroffen werden; Benvolio fühlt sich durch die singenden Diener zum Dreinschlagen provoziert, wird aber von Romeo beruhigt, der hier selbst den Vorschlag macht, das Fest zu besuchen, teils um friedliche Gesinnung zu zeigen, teils um seine schon halb vergessene Rosalinde in der Zerstreuung des Maskentreibens vollends zu vergessen.

Das Drängen der Eltern Capulets auf Julias Vermählung mit Paris (G. IV 2. 3) stimmt bei Shakespeare nicht ganz mit der anfänglichen Stellungnahme des Vaters, der dem Freier gegenüber die Entscheidung seiner Tochter anheimstellt (G. I 4). Es lag nahe, diesen Umschwung durch das Eintreten des Prinzen für Paris (G. I 8. 9) zu begründen. Das ist aber nicht geschehen, obwohl die „fürstliche Verwandtschaft“ des Paris erwähnt wird (1407); als einziger Grund für den plötzlichen Entschluß des Vaters wird, wie bei Sh., sein Wunsch, Julia über den Tod des Vetters zu trösten, erwähnt (1338 ff.). Das Eintreten des Prinzen wirkt also in keiner Weise nach. Nur in der völlig umgestalteten Szene IV 5 wird in versteckter Weise darauf Bezug genommen, wenn Paris bei Julia zu seinen Gunsten das Interesse, das der Prinz am Zustandekommen ihrer Verbindung habe, geltend macht (1517 ff.). Wenn übrigens der Prinz (278 ff.) sagt: „Deswegen such' ich durch das... Mittel der Vermählung die beiden Häuser an mein Haus zu knüpfen“, so könnte dagegen geltend gemacht werden, daß durch die Vermählung des Paris mit Julia nur das Haus der Capulet mit dem des Prinzen verbunden werden würde. Die Montague stehen ihm schon vorher durch Vermittlung des Mercutio nahe, der des Prinzen Vetter und Romeos Freund ist.

Durch seine umfangreichen Streichungen hat Goethe den Umfang des Stücks auf etwa zwei Drittel reduziert; die Weimarer Ausgabe hat 2033 Zeilen, die Schlegelsche Uebersetzung (Reclam) ungefähr 3050. Doch ist vom Original noch bedeutend weniger als zwei Drittel stehen geblieben, da Goethes eigene Zusätze mitinbegriffen sind[1]). Die letzteren sind zusammengestellt worden von Rudolph Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland (1870) 478-502, genauer von Hauschild 40-57. Hier kann man jetzt die eigene dichterische Arbeit Goethes bequem übersehen[2]).

Nur zum Teil hat Goethe versucht, in seinen Zusätzen den Ton Shakespeares zu treffen; so hauptsächlich in den Szenen, in welchen Mercutio auftritt I 3 und 8. Hier wendet er, wie Shakespeare, im Dialog die Prosa an, mit der Absicht, komische Wirkungen zu erzielen. Auch inhaltlich lehnt er sich hier an das Original an. Mercutio macht sich im Gespräch mit dem Prinzen über die Händelsucht der jungen Leute von Verona lustig (248 ff.):

Das ist eine verwünschte Rasse. Es nimmt mich nur Wunder, daß nicht alle Knaben mit Schmarren auf die Welt kommen; denn ich habe in meinem Leben nichts schmarrenlustigeres gesehen als unsre jungen Männer. Ihre Hand muß prädestiniert sein, einen Degen zu führen: denn jeder greift gleich danach, und da bleiben, wie die Vögel an der Leimstange, die Finger am Griffe kleben, bis sie mit Blut losgewaschen werden..... Ist's doch, als wenn alle Schneider in Verona Wundärzte wären, und man nur so vor die Werkstätte hintreten dürfte und rufen: Heda. Meister! Heda Geselle! Junge! Heraus mit euch! Nadel und Zwirn, Nadel und Seide! Da flickt mir einmal den Arm, die Brust, den Bauch zu — ebenso als wenn's alte Wämser wären, die gelegentlich einmal so einen Riß kriegen.

Das ist ganz im Stil der Straßenszenen Sh. III 1 (G. II 4 f.); vgl. besonders die Stellen: „Du bist mir so ein Geselle, der, sobald er die Schwelle eines Wirtshauses betritt, mit dem Degen auf den Tisch schlägt“ usw. „Hast du nicht mit einem Schneider Händel gehabt, weil er sein neues Wams vor Ostern trug?“

---

[1]) Nach Hauschild 57 hat Goethe aus Shakespeare übernommen 1538, neu- oder umgedichtet 488 Zeilen.

[2]) Man muß jedoch, um Riemers Anteil abziehen zu können, den kritischen Apparat der Weimarer Ausgabe und J. Minors Aufsatz in der Festschrift zum VIII. Allg. Deutsch. Neuphilologentag (1898) hinzuziehen. V. 1041-1054 rührt nicht von Goethe, sondern von Riemer her, der Romeos Diener Balthasar in einen Pagen verwandelt hat (Minor 9 ff.). Hauschild 12 scheint mir die Mitarbeit Riemers zu unterschätzen.

Es war also Goethe doch nicht so ganz, wie Viehoff[1]) meint, die geistige Beweglichkeit seiner Jugend abhanden gekommen, wo er einen ganzen Tag lang im Charakter einer beliebigen Person reden konnte. Aber sobald er in Versen spricht, vermag er den Ton des Originals nicht festzuhalten, seine eigene Individualität drängt sich zu mächtig hervor. So schon gleich I 2, wo er in den ersten Versen sich offenbar Mühe gibt, Shakespeare nachzuahmen, und bald darauf (32 ff., 48 f.) Stellen des Originals einflicht; doch schon z. B. der Ersatz des Bildes vom weiterfressenden Roste (des Hasses) durch das vom Strom,

> ... deß dunkler Quell, geleitet durch die Zeit
> Im Fortgang stets ein breitres Bett sich wühlt

ist ganz goethisch. Wenn Romeo den Zwiespalt seiner Seele schildert (57 ff.), könnte man meinen, Tasso zu hören; wenn der „Meisterin Vernunft" die Sinne als „Meisterinnen der Meisterin" entgegentreten, denkt man an „deines Meisterstücks Meisterstück" im Gedichte „der Wandrer". Im Dialog zwischen Capulet und Paris (I 4 V. 116 ff) klingt, wie Viehoff[2]) richtig empfunden hat, „die gemessene, geziert feierliche Diktion der „Natürlichen Tochter"" an. Die Betrachtung Capulets (129 ff.)

> So geht's dem Vater. Wächst die Tochter auf,
> Forscht er für sie nach einem würd'gen Gatten;
> Doch kommt zuletzt der Augenblick, erscheint
> Ein Jüngling, wert, sie mit sich heimzuführen,
> Dann bebt das Vaterherz, und schwanket sorgenvoll:
> Er fürchtet sie auf ewig zu verlieren,
> Durch die in Enkeln er sich selbst gewinnen soll

erinnert auch an Stellen der „Iphigenie" (über das Los der Frau u. ä.). Zu beachten ist auch der Anklang der ersten Worte des Paris:

> Zu solchem F e s t e ziemt ein f e s t l i c h Wort

an Schillers „Glocke":

> Zum Werke, das wir e r n s t bereiten,
> Geziemt sich wohl ein e r n s t e s Wort.

Die Szene zwischen Julia und Paris (IV 5) erinnert nach Viehoff ebenfalls an die „Natürliche Tochter", „und geradezu an bestimmte Stellen derselben". Er denkt wahrscheinlich an die Stichomythien I 6 und IV 1. 2. 3. 4. Aber hier scheint mir eher der einfache Stil der „Iphigenie" nachzuwirken. Die Situation, Abweisung eines Heiratsantrags, war sowohl in „Iphigenie" (I 3) wie in der „Natürlichen Tochter" (II 1. IV 2) vorgebildet. Ich setze als Stilprobe den Anfang der Szene IV 5 der Bearbeitung hierher:

P a r i s
O Gunst, in solcher Trauer mich zu sprechen.
J u l i a
Oft ist die Trauer scheinbar, oft die Gunst.
P a r i s
Dein reines Herz, es weiß von keinem Scheine.

---

[1]) a. O. 271. Vgl. Hauschild 10 f.
[2]) Ebendort.

Julia
Kein Herz ist rein vor Gott, der alles kennt.
Paris
Ehrwürdig ist, wer sich vor Gott erniedrigt.
Julia
Auch Lieb' und Treue liegt in Gottes Hand.
Paris
Laß deine mich aus seiner Hand empfangen,
Zur Kirche folge morgen mir getrost.
Julia
Der Kirche bin ich wohl bereit zu nahen,
Doch ich besorg', im Vorhof zu verweilen.

Von dem romantisch-lyrischen Vorspiel und dem antikisierenden Epilog ist schon früher die Rede gewesen. Eine antikisierende Zutat ist auch der Botenbericht des Pagen 1692 ff. Er läßt sich nicht vergleichen mit dem Bericht, in welchem bei Shakespeare am Schluß des Stücks Lorenzo die dem Zuschauer schon bekannten Ereignisse zusammenfaßt. Vielmehr bietet die Erzählung des Pagen eine Ergänzung der Handlung, zugleich einen Ersatz für die übergangene Klageszene Sh. IV 5. Hier boten die Worte:

streuet Rosmarin
Auf diese schöne Leich', und, nach der Sitte,
Tragt sie zur Kirch' in ihrem besten Staat

und

macht euch alle fertig,
Der schönen Leiche hin zur Gruft zu folgen

die Ansatzpunkte für die von Goethe gedichtete Schilderung des Leichenzugs. Bei dieser schwebte dem Dichter offenbar eine ähnliche Szene vor, die er nicht allzu lange vorher (1809) geschrieben hatte, das Begräbnis Ottiliens in den „Wahlverwandtschaften" (II 18). Beide Jungfrauen werden im offenen Sarge zum Grabgewölbe getragen. Julia liegt „im Brautgeschmeide", Ottilie trägt den „Brautschmuck", den sie sich am Todestag selbst zurechtgelegt hat. Ottiliens Leiche wird frühmorgens aus dem Schloß getragen „und die aufgehende Sonne rötete nochmals das himmlische Gesicht" (kurz vor ihrem Tode wird sie „das bleiche, himmlische Kind" genannt); der Page erzählt von Julia: „Da kam das Himmelsbild, erblaßt und lächelnd... als aber nun der helle Tag die Augen, der Glockenklang die Ohren nicht erregte, die Sonne nicht zum starren Herzen sprach...". Ottilie liegt in einem „fortdauernd schönen, mehr schlaf- als todähnlichen Zustand", und Eduard verlangt, „sie solle gewartet, gepflegt, als eine Lebende behandelt werden: denn sie sei nicht tot, könne nicht tot sein"; der Page erzählt: „Jedermann erwartete — man wollte sie nicht tot — erwartete, daß sie sich regen solle". Nanny, Ottiliens Dienerin, sieht den Leichenzug vom Oberboden aus. „Eben schwankte der Zug den... Weg durchs Dorf hin. Nanny sah ihre Gebieterin deutlich unter sich, deutlicher, vollständiger, schöner als alle, die dem Zuge folgten. Ueberirdisch... schien sie ihrer Dienerin zu winken"; der Page berichtet: „Als aber nun herbei die Bahre schwankte, da sprang ich auf zu einem Säulenstuhl, und an dem Schaft mich haltend, schaut ich nieder. Da kam das Himmelsbild, erblaßt und lächelnd, als sagte sie: was hast du, Tod, an mir?" Daß in beiden Schilderungen die Bahre mit den Trägern, der Glockenklang, die allgemeine Trauer des Volkes erwähnt wird, will nichts besagen. Doch wenn der Page, nachdem Julias Leiche vorbei ist, es nicht erträgt „von ihr zu scheiden", und zur Gruft vorauseilt,

wo er sie beisetzen sieht, so erinnert das wieder an Nanny, die sich, obwohl für eine Wächterin bereits gesorgt ist, das Amt der Totenwache in der Kapelle nicht nehmen läßt; sie „wollte allein, ohne Gesellin bleiben und der zum ersten Mal angezündeten Lampe fleißig warten“. (Einen ähnlichen Liebesdienst vermutet Romeo, als er eine Fackel am Grabe glimmen sieht (1853 f.): „hat vielleicht die fromme Hand der Wärterin im Stillen sie genährt...?)

Auch abgesehen von den größeren Neudichtungen ist die eigene Arbeit Goethes nicht so unbedeutend, wie man es bei einer bloßen Theaterbearbeitung zunächst vermuten könnte. Dies ist durch die eingehenden Untersuchungen Hauschilds in helles Licht getreten. Goethe hat sich keineswegs darauf beschränkt, die Schlegelsche Uebersetzung nach seinem Geschmack zu verändern, sondern daneben vielfach den Urtext eingesehen, den er sich an demselben Tage, an dem er seine Arbeit begann (5. Dezember 1811), aus der Herzoglichen Bibliothek zu Weimar entlieh[1]). Nachträglich hat er auch die Eschenburgsche Uebersetzung für einzelne Stellen zu Rate gezogen[2]).

Weiter hat Hauschild nachgewiesen, daß Goethe in zahlreichen Fällen die Uebersetzung Schlegels nach dem englischen Text korrigiert (H. 13 ff.), vereinzelt sogar an letzterem Kritik geübt hat (27 ff.); manche Stellen Schlegels hat er wegen unsicherer Bezeugung im englischen Text ausgelassen oder geändert (31 ff.). Andere Aenderungen sind rein ästhetischer Art (33 ff.) und zumeist durch die Absicht veranlaßt, den Text klarer und anschaulicher zu gestalten, was teils durch grammatikalische Mittel, teilweise durch bloße Aenderung der Interpunktion erzielt wurde.

Schon bei einer flüchtigen Vergleichung des Urtextes mußte auffallen, daß dieser in einzelnen Szenen mehrmals, in andern wenig oder gar nicht benutzt worden ist; besonders zahlreich fanden sich diese Fälle in der großen Liebesszene G. I 14. Diese Beobachtung wird jetzt durch Hauschilds sorgfältige Statistik bestätigt. Aus der ebenerwähnten Szene (Sh. II 2) hat Goethe nur 44 Zeilen unverändert aufgenommen, dagegen 97 in Wortlaut und Interpunktion, 38 in Interpunktion allein, zusammen also 135, verändert (außerdem 4 ausgelassen, 23 neu gedichtet). Keine andere Szene hat er mit gleicher Sorgfalt behandelt wie diese, die ihm offenbar deshalb besonders am Herzen lag, weil das eigentliche Thema des Stücks, die Liebe, hier am schönsten hervortritt.

Ein gerechtes Gesamturteil über Goethes Arbeit zu fällen, sollte uns heute leichter sein als den Zeitgenossen. Denn gleich fern wie einseitige „Shakespearomanie“ liegt moderner Auffassung das Experiment, Shakespeares Stücke auf einen klassizistischen Rahmen zu spannen. Keine Bühne würde es heutzutage unternehmen, „Romeo und Julia“ in Goethes Bearbeitung aufzuführen; wenn wir ins Theater gehen, um Shakespeare zu genießen, so wollen wir ihn echt haben und nicht im Reflexlicht irgend welcher ästhetischer oder dramaturgischer Maximen. Auf der praktischen Seite fallen die Schwierigkeiten der Aufführung, die Goethe den ersten Anstoß boten, infolge der Verbesserungen des Bühnenmechanismus kaum noch ins Gewicht. Auch die übergroße Länge des Stücks kann nicht mehr geltend gemacht werden, seit Bühnenkünstler und Publikum sich an den unverkürzten „Don Carlos“ und an Wagners Musikdramen gewöhnt haben.

Trotz alledem muß unseren Dramaturgen[3]) das Recht bestritten werden, auf den Spuren von Gödeke, Lewes u. a. wandelnd, die kritisch-produktive Arbeit unseres größten Dichters an einem Werke des größten Dramatikers der Neuzeit in Bausch und Bogen zu verwerfen. Schon die Tatsache, daß Goethes Bearbeitung bis in die jüngste Zeit in der Bühnenbehandlung des Stückes nachgewirkt hat[4]), sollte sie zum Maßhalten in ihren

---

[1]) Hauschild 9.

[2]) Ebenda.

[3]) Vgl. E. Kilian, Shakespeare-Jahrb. XXXXI 135 ff.

[4]) Kilian a. O. behandelt ausführlich die Bearbeitung von Schreyvogel in Wien (1816), die auf der Goetheschen beruht; über die Fortwirkung der letzteren bis zur Gegenwart vgl. Kilian 158 ff. Wenn, wie er sagt, Oechelhäuser mit allen Resten der Goetheschen Tradition gründlich aufgeräumt hat, so konnte dies nicht verhindern, daß der Herausgeber des bei Reclam erscheinenden sog. Bühnen-Shakespeare, C. F. Wittmann, der sich auf die Bearbeitung Oechelhäusers beruft, einzelnes von Goethe aufgenommen

Verdammungsurteilen mahnen. Aber auch an sich verdient eine Arbeit, von der Goethe selbst sagt, er habe „wohl niemals tiefer in Shakespeares Talent hineingeblickt“[1]), eine respektvolle Behandlung und ein gründliches Studium, da man erwarten darf, hierbei auch in Goethes Talent einen tieferen Einblick zu gewinnen, und da in den wechselnden Beziehungen Goethes zu Shakespeare, die immer noch keine erschöpfende Darstellung erfahren haben[2]), die Romeobearbeitung einen gewissen Abschluß bedeutet.

Der unbefriedigende Eindruck, den diese Bearbeitung hervorgerufen hat, scheint mir nicht so sehr, wie meistens angenommen wird, darauf zu beruhen, daß Goethes Subjektivität sich zu Ungunsten Shakespeares allzusehr hervorgedrängt habe. Vielmehr dürfte der Fehler gerade darin liegen, daß der notwendige Prozeß der Umgestaltung nicht konsequent durchgeführt ist. Warum hat Schillers „Macbeth“, trotz der gewalttätigen Behandlung des Originals, „von jeher die Bühnenpraktiker auf seiner Seite gehabt“[3])? Weil der Dichter rücksichtslos und energisch genug war, das ganze Werk einheitlich in seinen eigenen Stil umzugießen. So würde auch ein „Romeo“, der ganz in Goethes Geist und Sprache neugeschaffen worden wäre, ohne Zweifel längst einen ehrenvollen Platz unter des Dichters eigenen Werken behaupten Statt dessen vollzog Goethe in seiner Bearbeitung eine nicht lebensfähige Verbindung zweier grundverschiedener Elemente, indem er einerseits große Teile des Originals in möglichster Treue und Ursprünglichkeit beibehielt, dagegen in seinen Kürzungen und Zutaten größtenteils seinen eigenen Geschmack walten ließ. So ergab sich ein Dualismus, den man nicht naiver zum Ausdruck bringen kann als Charlotte von Schiller (in dem mehrfach erwähnten Briefe): „Manches ist so goethisch, daß man es bald fühlt; und wunderbar und groß geht der Geist Shakespeares über die Bühne.“

---

hat, freilich ohne ihn zu erwähnen: die Verbindung der Szenen Sh. II 3 und 6 (Lorenzos Zelle), doch ohne die hinzugedichteten Verse G. 648-661, vor allem aber die Szene G. IV 5. 6 (Paris. Julia. Lorenzo) = 1482-1537 (wörtlich, mit Auslassung von 1490-1495), wovon oben (S. 19 f.) eine Probe gegeben wurde, und den Botenbericht 1692-1725 (mit einigen Aenderungen und Zusätzen). Wo „Romeo und Julia“ in dieser Bearbeitung aufgeführt wird, hört der Theaterbesucher erhebliche Stücke Goethescher Poesie, ohne es zu ahnen.

[1]) Briefwechsel m. Reinhard 124.

[2]) Von Karl Bruno Wagener, Shakespeares Einfluß auf Goethe in Leben und Dichtung ist, wie es scheint, nur der erste Teil (Diss. Halle 1890) erschienen, der die Zeit von 1765-1775 behandelt. — Beachtenswert ist die Skizze von Brandl (Goethe-Jahrb. XXI 90 f.) s. oben S. 10.

[3]) Köster, Schiller als Dramaturg 124.



Programm

des

Goethe-Gymnasiums

in

Frankfurt am Main.

Inhalt:

1. **Das Verhältnis von Goethes „Romeo und Julia“ zu Shakespeare's gleichnamiger Tragödie.** Von Prof. G. R. Hauschild.
2. **Schulnachrichten.** Vom Direktor.



Frankfurt a. M.

Druck von Gebrüder Knauer.

1907. Progr. No. 484.

Das Verhältnis von Goethes „Romeo und Julia“ zu Shakespeare's gleichnamiger Tragödie.

Von Prof. G. R. Hauschild.

Vorgeschichtliches zu Goethes Arbeit.

Mit vielleicht mehr Recht, als wie man „Mahomet“ gewissermaßen „eine alte (Frankfurter) Liebe“ Goethes genannt hat,[1]) könnte man „Romeo und Julia“ eine alte Leipziger Liebe von Goethe nennen: nicht deshalb, weil er in dem Briefe (W. A. der Briefe I, S. 89) an seine Schwester vom 11. Mai 1767 ganz unvermittelt jenes bekannte Wort Romeos über die Liebe zitiert, welches dieser in Shakespeare's Trauerspiel (I, 187 ff.)[2]) ausspricht:

Love is a smoke raised with the fume of sighs,
Beeing purg'd, a fire sparkling in lovers eyes,
Beeing vex'd, a sea nourish'd with lovers tears;
What is it else a madness most discreet,
A choaking gall, and a preserving sweet;

denn dieses Zitat könnte Goethe ebensogut aus Dodd's beauties of Shakespeare[3]) entlehnt haben, ohne die ganze Tragödie schon selbst im Urtexte gekannt und vor sich gehabt zu haben. Wohl aber werden wir auf eine für später von ihm beabsichtigte Ausführung der seit drei Jahrhunderten auch in Deutschland schon bekannten und behandelten Fabel von den zwei unglücklich Liebenden hingewiesen durch den Schluß des am 17. Oktober 1767 von Leipzig aus an Behrisch gerichteten Briefes (a. a. o. S. 122 f.): „Ich habe einen Plan zu

---

[1]) Bei W. Münch, „Goethe als Übersetzer Voltairescher Tragödien“ in Herrigs Archiv u. s. w. XXI, 57, S. 387.

[2]) Die Zeilenangaben entsprechen der Handschrift β in Tycho Mommsens „Shakespeare's Romeo und Julia. Eine kritische Ausgabe des überlieferten Doppeltextes mit vollständiger varia lectio bis auf Rowe. Nebst einer Einleitung über den Wert der Textquellen und den Versbau Shakespeare's“ (Oldenburg 1859, Stalling.) ein für die in seinem Titel genannten Beziehungen noch heute unentbehrliches Werk! — Das obenstehende Zitat ist in der Orthographie der Weimar-Ausgabe.

[3]) The Beauties of Shakespeare; regularly selected from each Play; with a general Index digesting them under proper Heads. Illustrated with explanatory Notes and similar Passages from ancient and modern Authors. By William Dodd. 2d. Edit. 1757. 2 Vols. 12mo. Von Goethe gerühmt in seinen Werken, W.-A. Bd. 26, S. 72 f.

einem neuen Romeo gemacht weil mir Weissens seiner beym Durchlesen gar nicht gefallen hat; Gott bewahre einen für der Idee ihn auszuführen.

Un si penible ouvrage
Jamais d'un ecolier ne fut l'apprentissage.

Und ich binn dem Himmel sey Danck noch ecolier per omnes casus." Noch deutlicher schreibt er aber an Behrisch vom 24. Oktober 1767 (ib. S. 124): „Ich habe durch mein undeutliches Schreiben den Mißverstand verursacht, daß du „Roman" für „Romeo" gelesen hast. Ja, mein wehrter Critikus, ich binn so frey gewesen einen neuen Plan zu Romeo und Julie zu machen, der mir besser scheint als Weissens[4]) seiner, doch das in parenthesi, unter uns. Es wäre ein verfluchter Stolz wenn ich's laut sagte." Dieser Weissesche Romeo, der freilich auch vielerorts auf lange hinaus mit Erfolg aufgeführt wurde, lag ihm noch 1771 so im Sinn, daß er im Sommer dieses Jahres aus Straßburg an Herder schreiben (ib. S. 256) konnte: „Alle Gleichnisse aus Weissens „Julie" von Mehlthau, Maifrost, Nord und Würmern können die Landplagen nicht ausdrücken, die Kästners Schlangenstab über den treuherzigen Jung gedeckt hat." Dieser Brief ist aber außerdem noch ganz besonders dadurch wichtig, daß wir aus ihm erfahren, daß Goethe an Herder einen (Band?) Shakespeare schickt: „Hier ist Shakespeare. Es war mir leichter ihn zu haben, als ich glaubte; in einem Anfall von hypochondrischer Großmut hätte mir mein Mann die Haare vom Kopf gegeben, besonders da es für Sie war." Auf jeden Fall tritt von nun an der ganze wirkliche Shakespeare, und was über ihn handelt oder sich auf ihn und seine Stücke bezieht, bei Goethe in seine wohlverdienten Rechte ein. Das sehen wir schon aus einem Frankfurter Briefe vom Herbst 1771, der an Herder (ebd. II,S. 4) gerichtet ist, und in welchem dieser zur Feier von Shakespeare's Namenstag auf den 14. Oktober eingeladen wird: „Eschenburg ist ein elender Kerl. Seine Übersetzung (der Stellen Shakespeare's versteht sich) verdient keine Nachsicht; sie ist abscheulich.[5]) Die Abhandlung selbst habe ich nicht gelesen, werde auch schwerlich. Schicken Sie mir Ihre auf den 14. Oktober. Die erste Gesundheit nach dem Will of all Wills soll auch Ihnen getrunken werden. Ich habe schon dem Warwickshirer ein schönes Publikum zusammen gepredigt."

Nachdem Wieland 1762—1766 zweiundzwanzig „Theatralische Werke Shakespeare's" aus dem Englischen in deutsche Prosa übersetzt[6]) geliefert hatte, „ward sie verschlungen, Freunden und Bekannten mitgeteilt und empfohlen"[7]) und „Shakespeare wirkte in unsrer Straßburger Societät, übersetzt und im Original, dergestalt, daß wir uns nach und nach in

[4]) Gemeint ist C. F. Weisse, (nicht F. C., wie man manchmal lesen kann), Trauerspiele 4. Teil, Leipzig, Dykische Buchhandlung. Als Erscheinungsjahr der ersten Auflage wird gewöhnlich 1768 (im „Beytrag zum deutschen Theater", Bd. V, und als Sonderausgabe) angegeben. Wenn das richtig ist, muß Goethe, da er vom „Durchlesen" spricht, das (Bühnen-) Manuscript Weißes haben benutzen können. Auf jeden Fall hatte man das Stück schon vor dem Druck in Leipzig aufführen lassen.

[5]) Gemeint ist wohl nicht bloß: „Über Shakespeare's Genie und Schriften," zum Teil von Eschenburg aus dem Englischen übersetzt, zum Teil um Beiträge von ihm selbst vermehrt; noch zu finden in „Über W. Shakespeare". Von J. J. Eschenburg. Zürich 1787, Orell, Geßner, Füßli & Comp. — sondern auch dessen „dramatische Bibliothek", wo sich solche „Übersetzung" (auch aus Dramen und nicht bloß von Sonnetten) findet.

[6]) Romeo und Juliette war (1766) das 18. Stück der Sammlung.

[7]) Goethes Werke, W.-A. 28, S. 73.

Shakespeare befestigten".[8]) Außer Lenz und Herder, der, als glücklicher Bräutigam, namentlich für „Romeo und Julie" schwärmte, hatte sich aber ganz besonders Goethe „durch die fortdauernde Teilnahme an Shakespeare'schen Werken den Geist so ausgeweitet, daß mir der enge Bühnenraum und die kurze, einer Vorstellung zugemessene Zeit keineswegs hinlänglich schienen, um etwas Bedeutendes vorzutragen" und „meine Einbildungskraft dehnte sich dergestalt aus, daß auch meine dramatische Form alle Theatergrenzen überschritt, und sich den lebendigen Ereignissen mehr und mehr zu nähern suchte".[9]) Dieses von Shakespeare's Darstellungs- und Gestaltungsart so beeinflußte Werk war der erste „Götz von Berlichingen". Das Manuskript teilte er „Merck mit, der verständig und wohlwollend darüber sprach; ich sendete es Herder zu, der sich unfreundlich und hart dagegen äußerte".[10]) Hierauf bezieht sich Goethe in dem Mitte Juli 1772 aus Wetzlar gerichteten Brief an Herder:[11]) „Die Definitiv, daß Euch Shakespeare ganz verdorben" usw. erkannt ich gleich in ihrer ganzen Stärke; genug, es muß eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem, edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden. Dann solls wieder vor Euch erscheinen."

Solche Bedenken über die Unverträglichkeit der Darstellung eines ganzen Shakespeare'schen Stückes mit den veränderten Zeit- und Geschmacksrichtungen, mit den anders gearteten Theater- und Bühnen-Einrichtungen und -Anforderungen, mit den für Volksgeist und Sprachcharakter nun einmal bestehenden Unterschieden und Verschiedenheiten, mit den hier und dort ausgeprägten und festgehaltenen Bedingungen und Verhältnissen des äußern und innern Lebens und dergl. haben nun Goethen festgehalten und in seinem Verhalten gegenüber ausländischen und fremdsprachlichen literarischen Erzeugnissen überhaupt bestimmt.

Die Shakespeare-Bewegung, welche auf der einen Seite zum Teil von selbst schon wieder abzuflauen begonnen hatte, auf der andern Seite aber auch mit bewußter Absichtlichkeit aufzuhalten oder einzudämmen versucht worden war, kam von neuem in Fluß, als „William Shakespeare's Schauspiele. Neue Ausgabe von J. J. Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig" in Zürich bei Orell, Geßner, Füßli & Comp. von 1775—1777 (bezw. 1782) erschienen waren. Wie die Wielandsche nur den „Sommernachtstraum" in poetischer Übertragung geboten hatte, so enthielt die Eschenburgsche nur „Richard III." im Versmaße des Originals. Aber trotzdem bezeichnete diese neue Übersetzung doch einen bedeutenden Fortschritt: nicht bloß in bezug auf die größere Zahl der übersetzten Stücke (36 gegen 22), nicht bloß in bezug auf die bessere textliche Unterlage (Johnson and Steevens, London 1773 gegenüber Pope and Warburton, 1747), sondern auch, weil Eschenburg erfüllte, was Wieland von seinem Nachfolger bezw. Fortsetzer erwartet hatte: „Der Verbesserer wird nur zu manche Stellen, wo der Sinn des Originals verfehlt oder nicht gut ausgedrückt worden, und überhaupt vieles zu polieren und zu ergänzen finden". Daß Eschenburg in diesem Sinne gearbeitet hatte, bezeugte ihm Wieland nach den ersten 4 Bänden freiwillig und gern in „Teutscher Merkur von 1775, II, S. 286" mit den Worten: Mit wahrem Vergnügen eile ich, die ersten Teile der neuen verbesserten und vervollständigten Ausgabe des größten, lehrreichsten und unterhaltendsten Schauspieldichters, der je gewesen ist und vermutlich sein wird, anzuzeigen. Wer ihn nicht englisch lesen kann, müßte sich selbst Feind sein, wenn er säumen wollte, sich diesen deutschen Shakespeare anzuschaffen".

---

[8]) Goethes Werke, W.-A.-28, S. 74. — [9]) Ebenda S. 197. — [10]) Ebenda S. 198. — [11]) Briefe, W.-A. II., S. 19.

Wenige Jahre nach dem Abschluß der vollständigen Shakespeare-Übersetzung Eschenburgs geschah „ein wichtiger Schritt über Wieland und Eschenburg hinaus allein schon dadurch, daß man rüstig Anstalt machte, den Dichter zu begleiten durch allen Wechsel der verschiedenen Formen hindurch, die er den einzelnen Teilen seines Dramas schicklich angepaßt hatte."[12]) Dieser Schritt wurde von Bürger und A. W. Schlegel im Jahre 1789 durch ihre im Ganzen gemeinschaftliche, im Einzelnen geteilte poetische Übersetzung des „Sommernachtstraumes" getan, von der das größere Stück im Anfange des zweiten Aktes freilich erst „durch Schlegels Vermittlung 1797 in die Allgemeine Literaturzeitung Nr. 347 gelangte"[13]) und so bekannt wurde.

Nachdem aber Schlegel noch während seines Amsterdamer Aufenthaltes am „Romeo" und am „Hamlet" weiter gearbeitet und Bruchstücke dieser Übersetzungen an seinen Bruder Friedrich gesandt hatte,[14]) ergriff er während seines Braunschweiger Aufenthaltes den „Romeo" von neuem und konnte schon am 1. März 1796 Schillern die ersten drei Szenen aus dem zweiten Akte des R. schicken, mit denen alsbald das Märzheft der Horen geschmückt ward[15]). Im vierten Stück aber dieser Zeitschrift vom selben Jahre erschien von ihm „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters", worin er „die Motive zu einer neuen poetischen Übersetzung, sowie die dabei zu beobachtenden Grundgesetze" dargelegt[16]) hat. Sie sind in bezug auf den dramatischen Dialog, das Versmaß, die Sprache des Originals, sowie das Verhältnis der Übersetzung zum Original bezw. des Übersetzers zum Dichter eingehend dargestellt in Bernays „Zur Entwickelungsgeschichte usw." S. 98 ff.

Die beiden Weimaraner fühlten sofort, was für eine große literarische Umwälzung die Tatsache herbeiführen mußte, daß Shakespeare durch die Schlegelsche Übersetzung auch zu einem deutschen Dichter gemacht worden war, und, wie durch eine Behandlung Shakespeare'scher Stücke für die deutsche Bühne eine neue Epoche für diese eingeleitet werden könnte.[17]) Nachdem man (Ostern 1797) im ersten Bande „Romeo" und den „Sommernachtstraum" in möglichst vollständiger und wort- und sinngetreuer Übersetzung bekommen und schätzen gelernt hatte, sah man schon mit gespannter Erwartung ihrem nächsten Stücke entgegen: „Der ältere Schlegel," schreibt Goethe an Knebel vom 28. März 1797, „arbeitet an einer Übersetzung des J. Cäsar von Shakespeare, und indem ich so sehr Ursache habe, über die Natur des epischen Gedichts nachzudenken, so werde ich zugleich veranlaßt, auch auf das Trauerspiel aufmerksam zu sein".[18]) Zu fast derselben Zeit aber, in der er Schlegeln unterm 16. Dezember 1797 dankt: „Mit sehr viel Vergnügen habe ich gleich nach meiner Ankunft den 2. Teil Ihres Shakespeare erhalten und gelesen,"[19]) legt er Schillern unterm 29. November 1797 ans Herz: „Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen brauchte, so wäre es ein großer Vorteil."[20])

---

[12]) M. Bernays, Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare (Leipzig 1872, Hirzel), S. 76. — [13]) Ebenda S. 53. — [14]) Ebenda S. 89. — [15]) Ebenda S. 98. — [16]) R. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland (Leipzig 1870, Engelmann), S. 293. — Vgl. auch Bernays, der Schlegel-Tiecksche Shakespeare im Shakespeare-Jahrbuch I, S. 396 ff.

[17]) Schillers Briefwechsel mit Goethe III, S. 290 f.

[18]) Briefe W.-A. XII, S. 81. — [19]) Ebenda S. 379. — Der zweite Teil enthielt: „J. Cäsar" und „Was ihr wollt." — [20]) Ebenda S. 366 f.

Schlegel hatte außer der Shakespeare-Ausgabe von Johnson und Steevens (s. o.) hauptsächlich die von Malone benutzt.[21]) Vor dem Texte enthielt diese Ausgabe (1840 bei E. Fleischer in Leipzig neu erschienen): Johnson's Vorwort, Chalmers' Skizze von Shakespeare's Leben, Shakespeare's Testament, die chronologische Reihenfolge, in welcher Shakespeare's Stücke vermutlich geschrieben sind (nach Chalmers, Malone und Drake), die Ausgaben zu Shakespeare's Lebenszeit, die späteren Ausgaben bis Ende des 18. Jahrhunderts, die Shakespeare zugeschriebenen Stücke, Shakespeare's Bild und die Einleitungen zu 37 Stücken (60 S.) Nach dem Texte der Schauspiele und der „Vermischten Gedichte" (945 S.) folgt Commentar und Glossar zu den einzelnen Stücken des Textes (115 S.) Durch das Schlegelsche Vorwort auf diese Ausgabe aufmerksam gemacht, hatte Goethe sich mit neuem Eifer dem Studium Shakespeare's zugewendet und sich der durch Schlegel hiermit gegebenen Anregung um so mehr gefreut, als er eine solche in der neuen, umgearbeiteten und mit kritischen Anhängen versehenen Eschenburgschen Ausgabe von Shakespeare'schen Schauspielen vergebens gesucht hatte. So schreibt er denn, ebenso freudig erregt durch Schlegel, wie enttäuscht durch Eschenburg, am 6. Dezember 1799 an Schiller: „Dem alten englischen Theater bin ich um vieles näher. Malone's Abhandlung über die wahrscheinliche Folge, in welcher Shakespeare seine Stücke gedichtet, haben mir manche gute Ein- uud Aussichten gegeben. Wie Eschenburg sich hat entgehen lassen, seiner neuen Ausgabe diesen kritischen Wert zu geben, wäre nicht zu begreifen, wenn man die Menschen nicht begriffe. Mit sehr kurzen Einleitungen in jedes Stück, teils historischen, teils kritischen, wozu der Stoff schon der letzten englischen Ausgabe von Malone bereit liegt, und die man mit einigen wenigen Apperçüs (!) hätte aufstutzen können, war der Sache ein großer Dienst geleistet und mit dieser Art Aufklärung hätte Jedermann denken müssen, neue Stücke zu lesen. Wahrscheinlich wird er das, und vielleicht umständlicher als nötig ist, wie schon vormals geschehen, in einem eignen Bande nachbringen. Aber wie viele Menschen suchen's und lesen's dahinten!"

Schiller folgte der gegebenen Anregung (s. o.) und — am 14. Mai 1800 ging Shakespeare's „Macbeth" in der Schillerschen Gestaltung und Übertragung über die Weimarsche Bühne. Der Erfolg reizte zur Nachahmung, und so konnte, nachdem inzwischen auch (1801) die Schlegelsche Übersetzung mit acht Bänden zum Abschluß gekommen zu sein schien,[23]) Goethe an Schlegel im Oktober 1803 schreiben: „Wir führen hier J. Cäsar nur mit symbolischer Andeutung der Nebensachen auf, und unser Theater ist, wie ein Basrelief oder ein gedrängtes historisches Gemälde, eigentlich nur von den Hauptpersonen ausgefüllt. Die Shakespeare'schen Stücke lassen sich besonders so behandeln, weil sie wahrscheinlich zuerst für beschränkte Theater geschrieben worden; sie auf eine größere Bühne zu verpflanzen, wo die Wirklichkeit mehr gefordert wird, wenn das Wahrscheinliche geleistet werden soll, ist eine Aufgabe, welche Iffland von seinem Standpunkte aus am besten lösen wird. — Doch wünscht man, zur äußern theatralischen Zweckmäßigkeit, noch hier und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt, alles schon

---

[21]) The Plays and Poems of William Shakespeare with Notes critical, historical and explanatory, selected from the most eminent Commentators by E. Malone 1790.

[22]) W.-A. XIV, 232 f.

[23]) Der 9. Band erschien erst 1810 und blieb der letzte!

in der Grundanlage des Stoffes und der Behandlung, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen und das Ganze dem Einsturz droht."[24])

Der Gedanke, „Stücke, die sich erhalten ließen, teils unverändert im Druck zu sammeln, teils aber verengert und ins Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geschmack näher zu bringen",[25]) wurde in bezug auf ausländische Stücke zunächst freilich nur (namentlich) an französischen Stücken zur Ausführung gebracht: den 30. Januar 1800 ward Voltaire's „Mahomet" aufgeführt, am „nächsten immer gefeierten 30. Januar" dessen „Tancred", „Turandot" von Gozzi 1802, Picard's „Parasit" und „Der Neffe als Onkel" (1803), weiterhin Diderot's Rameaus „Neffe", Racine's „Phädra" (1805) und „eine Übersetzung oder Umbildung des „Cid" von Corneille" (1806). Nachdem nun Schiller sich noch einmal zu Shakespeare gewandt hatte, indem er den von H. Voss übersetzten „Othello" für die Weimarische Bühne[26]) einrichtete, trat ihm auch Goethe wieder näher, wie die „Annalen usw," von 1811 mit der Bemerkung bezeugen: „Romeo und Julie für's Theater bearbeitet."

„Die drei Geburtstäge," wie sich Goethe in dem am 28. Dezember 1811 an Knebel[27]) gerichteten Briefe noch so echt frankfurterisch ausdrückt, „die zu Ende Januars und Anfang Februars so schnell auf einander folgen, machen uns viel zu schaffen. Ich bin mit theatralischen Arbeiten und Sorgen beschäftigt; indessen ist „Romeo und Julie" so gut als fertig." Daß dieses Stück für den „immer gefeierten 30. Januar" (s. o.) bestimmt, und von welchen Gesichtspunkten Goethe bei dieser Bearbeitung ausgegangen war, sagt er uns unter demselben Monatstage in dem Briefe an Caroline von Wolzogen:[28]) „Ich darf nicht schließen, ohne Ihnen zu melden, daß ich durch unsre Theaterbedürfnisse, welche freilich täglich dringender und täglich weniger befriedigt werden, mich habe unmerklicher Weise verleiten lassen, das Shakespearische Stück „Romeo und Julie" zu bearbeiten. Auf der Herzogin Geburtstag wird es erscheinen, und ich hoffe guten Effekt davon. Die Maxime, der ich folgte, war das Interessante zu concentriren und in Harmonie zu bringen, da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publikum, viele disharmonische Allotria zusammenstellen durfte, ja mußte, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen," Nicht minder deutlich für Leute, die ohne gefärbte Brillen lesen und mit Unbefangenheit zu urteilen verstehen, spricht er sich über Grund und Zweck dieser Bearbeitung nach deren theatralischer Vorführung, sowie über seine innere Stellung zu Shakespeare, in dem Briefe an C. F. von Reinhard vom 13. Februar 1812[29]) aus: „So will ich berichten, daß ein Teil des Winters damit zugebracht worden das Shakespeare'sche Stück R. und J. zu concentriren und diesen in seinen Hauptteilen so herrlich behandelten Stoff von allem Fremdartigen zu reinigen: welches, obgleich an sich sehr schätzbar, doch eigentlich einer früheren Zeit und einer fremden Nation angehört, die es gegenwärtig selbst nicht mehr brauchen kann. — Diese Arbeit war ein großes Studium für mich, und ich habe wohl niemals dem Shakespeare tiefer in sein Talent hineingeblickt; aber er, wie alles Letzte, bleibt denn doch unergründlich." Je freudiger aber Goethe die Herrlichkeit der Behandlung des Stoffes im Einzelnen rühmte; je über-

---

[24]) W.-A., S. 335 u. 337.

[25]) Goethe, Annalen oder Tag- und Jahreshefte 1799 und — im Folgenden — folgende Jahre.

[26]) Dort aufgeführt am 8. Juni 1805. Siehe Genée a. a. O. S. 301 f.

[27]) Briefe, W.-A. XXII, S. 228. — [28]) Ebenda S. 246.

[29]) Ebenda S. 269 f.

zeugter er dessen Schätzbarkeit „an sich“ anerkannte; je tiefer er sich in Shakespeare's Talent versenkte, um so schwerer fiel es ihm natürlich, R. und J. „zu einem faßlichern Ganzen zu organisieren“ [30]), und „alles, was nicht zur Haupthandlung gehört, zu entfernen“ [31]), und man wird es ihm nicht bloß gerne glauben, sondern auf Grund der darüber nun zu berichtenden Einzelheiten auch anerkennend zugeben, was er an Cotta am 21. Februar 1812 schreibt: „Diesen Winter habe ich mich mehr als ich wünschte und dachte, mit dem Theater beschäftigt und eine Redaction von Shakespeare's R. und J. vorgenommen. Sie hat mir viel Zeit gekostet.“ [32]) Sehen wir uns nun Goethes sorgfältige, gewissenhafte und von edler Begeisterung für seinen Gegenstand getragene Arbeit ebenso an!

Goethe an Arbeit: Hilfsmittel.

Goethe begann seine Arbeit am 5. Dezember 1811, unter welchem Tage in seinem Tagebuche aus diesem Jahre zum erstenmale bemerkt ist: „Abends Romeo und Julia“. Daß er seine Arbeit ernst nahm und aus dem vorhandenen Material weder einfach nur ausscheiden wollte, was ihm nicht paßte, noch aneinander kleben, was er beibehielt, das geht wohl am besten daraus hervor, daß er nach dem mir gütigst mitgeteilten Ausweis der Ausleihebücher der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar sich aus ihr an demselben Tage entlieh: Shakespeare's Works, vol. VIII, ed. London 1747 by Mr. Pope and Mr. Warburton. Printed for J. and P. Knapton, S. Birt, F. Longman etc. [33]) „Romeo und Julia“ bildet das erste Stück dieses Bandes. Dieselbe Ausgabe war von Wieland für seine Übersetzung benutzt worden (s. o.), deren acht Bände, als aus Goethes eigenem Besitz, sich noch heute im Goethehause (Nationalmuseum) zu Weimar sich befinden. Es wird sich weiter unten zeigen, daß und wie Goethe den Urtext in der Tat verglichen und dessen Wielandsche Übersetzung benutzt hat. Von den andern Sammel-Übersetzungen besaß Goethe ebenfalls selbst die Schlegelsche in Band 1 und 2, Berlin 1797 bezw. 1801 (s. o.) und Band 5—9, I, Berlin 1799/1810. Goethes Stellungnahme zu ihr wird im Folgenden am eingehendsten erörtert werden. Von der Vossischen, die sich auch in Goethes Privatbibliothek befindet, war der Band mit R. und J. noch nicht erschienen. Eschenburgs Übersetzung (s. o.) scheint Goethe weder selbst besessen, noch auch zunächst zu seiner Arbeit benutzt zu haben: wenigstens weisen die oben erwähnten Ausleihbücher eine Entleihung des 12. Teiles derselben (mit R. und J.) an Goethe erst vom 6. Februar bis 21. März 1812 nach, während die entliehene Shakespeare-Ausgabe am 8. Februar 1812 wieder an die Bibliothek zurückging. Welche Ausgabe von Eschenburg Goethe benutzte, war nicht mehr ersichtlich: daß aber Goethe die Eschenburgsche Übersetzung, sowohl die echte erste (s. o.), wie den Mannheimer Nachdruck (1780) und auch die zweite echte (1806) benutzte, wird weiter unten ersichtlich werden. Das waren also die Hilfsmittel, mit denen Goethe sicherlich gearbeitet hat.

Ich vermute, daß hierzu noch andere traten: ohne Zweifel die Novelle del Bandello, deren Lektüre er der der Novelle galanti von Verrocchio anschloß. Er las „die Bändchen mit Vergnügen und Eile, da sie mir nicht lange vergönnt waren,“ wie er gerade am Schluß

[30]) An Caroline von Humboldt am 7. April 1812.; W.-A. XXII, S. 320.

[31]) An Fr. Schlegel, ebend. S. 328. — [32]) Ebend. S. 286.

[33]) The Genuine Text (collated with all the former Editions, and then corrected and emended), is here settled: Being restored from the Blunders of the first Editors, and the Interpolations of the two Last: With a Commentary and Notes, Critical and Explanatory. Als benutzt werden besonders bezeichnet die Quartos von 1597 (Hunsdon-Danter), 1599 (Chamberlain-Crede-Burby), 1637 (Young-Smethwicke).

der „Annalen usw." von 1811 (!) bemerkt. Unter den ersteren aber war 1554 die Bearbeitung (oder der Neudruck) von des Masuccio Salernitano und Luigi da Porta „Hystoria novellamente ritrovata di due nobili amanti" (1524 geschrieben, 1535 gedruckt) erschienen, welche, zunächst von Boaistuau 1559 auf französisch bearbeitet, mit anderen Novellen in Paris 1571 unter dem Titel „Histoires Tragiques extraictes des Oeuvres de Bandel" herausgekommen und, buchstäblich ins Englische übersetzt, in den Palace of Pleasure (London 1576) von W. Painter aufgenommen worden war. Sie oder Clitia's „L'Infelice Amore dei due Fedelissime Amanti Giulia e Romeo" oder A. Brooke's denselben Gegenstand behandelndes episches Gedicht sollen Shakespeare selbst als Quelle für seine Tragödie gedient haben.[34]) Da nun auch Weiße sich a. a. O. ausdrücklich auf die Vorerwähnten als auf seine „Führer" beruft, so würde Goethe schon durch das Studium Bandello's nicht nur auf seine alte Leipziger Liebe zurückgekommen, sondern auch auf Weißes Romeo als einen immerhin noch beachtenswerten Gegenstand zurückverwiesen worden sein (S. 1). Was Goethe sonst noch für Hilfsmittel bezw. Quellenstoff zur Hand gehabt haben mag, das muß der sog. ästhetisch-kritischen Besprechung seiner Arbeit vorbehalten bleiben, wenn mir überhaupt der Raum gestattet, für diesmal noch darauf einzugehen. Kehren wir also vorläufig zu den nachweisbaren Tatsachen zurück!

ler Arbeit.

Da finden wir denn nun, daß des Dichters Zeit und Mühe von dem oben angegebenen Zeitpunkt an täglich durch seine Arbeit an R. und J. in Anspruch genommen wurde. Entweder lesen wir, wie am 16., 21. und 23. Dezember 1811, nur: „Abends R. und J.", oder, wie am 9., 10., 13., 14., 15. und 16. Dez. 1811, auch: „Romeo und Julie — Abends [am 14. nach Tische] R. und J.", oder wir erfahren besondere Einzelheiten über den Verlauf seiner Arbeit daran: wie am 7. 12. 1811: „Ich blieb zu Hause und bearbeitete den ersten Akt von R. und J."

Nachdem er am 7. Dezember „zu Hause geblieben und den ersten Akt von R. und J. bearbeitet" hatte, war schon am 8. Dezember Goethes Arbeit soweit gediehen, daß er „R. und J. den ersten Akt umdiktierte" und „Abends R. und J. folgende Akte" vornehmen konnte. Was man da unter „umdiktieren" zu verstehen haben mag, wird später noch erörtert werden können; dagegen muß gleich hier bemerkt werden, daß wir dabei unter „1. Akt" den der Goetheschen Arbeit zu verstehen haben, wie auch bei den folgenden Akt-Angaben immer an den jeweils in Behandlung stehenden Akt seiner Bearbeitung zu denken ist; denn den 1. Akt von Shakespeare's Tragödie hätte er doch wohl dem Hofrat Meyer nicht erst vorzulesen brauchen, dem er aber „den 1. Akt vorgelesen" zu haben unterm 11. Dezember berichtet. Wenn das zugegeben wird, dann muß „der alte Herr",[35]) der „alternde Dichter"[36]) den Stoff entweder schon lange in sich getragen und innerlich verarbeitet gehabt haben, oder er muß, „um seinem Geschäfte ganz gewachsen zu sein", doch „noch die reiche und vielseitige Produktivität, die frische Geistesbeweglichkeit seiner Jugendjahre"[37]) — Goethe stand übrigens

---

[34]) Nach: 1. Delius, Brooke's episches und Shakespeare's dramatisches Gedicht R. und J. im Shakespeare-Jahrbuch XVI, 2. A. Cohn, Adrian Sevin's Bearbeitung der Sage von R. und J., ebend. XXIV, 3. C. F. Weiße, Vorrede zu R. und J. (s. o.), 4. Elze, W. Shakespeare (Halle 1876), S. 403.

[35]) A. Stahr in „Shakespeare in Deutschland" (Prutz' Literarhistor. Taschenbuch I (1843), S. 63.

[36]) Ebend. S. 66.

[37]) Nach H. Viehoff, „Über Goethes Bearbeitung von Shakespeare's R. und J." in Herrigs Archiv usw. I, 1 (1846), war aber „dieser reiche Born versiegt."

damals erst im 62. Lebensjahre! — besessen haben, wenn er es fertig brachte, innerhalb zweier Tage 945 Zeilen Shakespeare'schen Originaltextes (s. o.) durchzulesen, sich für die völlige Ausscheidung von 619 und für die unveränderte Beibehaltung von 103 derselben zu entscheiden, 224 von ihnen zum Teil bis zur Unerkennbarkeit des Urtextes zu verändern und zu diesen 327 Zeilen der englischen Vorlage noch 232 aus dem Eigenen hinzuzudichten!![38]) Sein erster Akt ist ihm natürlich besonders nahe gegangen, und so hat er gerade an ihm, als der Grundlage des Ganzen, die Arbeit immer und immer wieder aufgenommen, während er gleichzeitig an den folgenden schon eifrig weiter arbeitete. Das können wir erkennen aus der Bemerkung unterm 12. Dezember: „Nach Tische Lektüre des ersten Aktes von Romeo", und unter dem 17. Dezember: „Revision des 1. Akts von R. und J." Endlich wurde in oder nach der Theatersession des 19. Dezember „Abends der 1. Akt von R. und J. vorgelesen". Mittlerweile waren die folgenden drei Akte schon so weit fertig geworden, daß am 20. Dezember „R. und J. 2. Akt durchgegangen" und am Abende dieses Tages „bei der regierenden Herzogin die vier ersten Akte von R. und J. vorgelesen" werden konnten. So wurde denn nun noch am 24. Dezember „R. und J. 5. Akt" vorgenommen und „Abends der Anfang des 5. Aktes ins Reine" gebracht. Er bearbeitete nun am 25. Dezember „R. und J. 5. Akt" weiter und hatte am 26. Dezember „R. und J. Schluß" erreicht. Nachdem er sich noch am 29. Dezember, das Ganze wohl noch einmal überlesend, „mit R. und J. beschäftigt" hatte, konnte am 31. Dezember die „Abschrift von R. und J. besorgt" werden. So war er am letzten Tage des Jahres 1811 mit dem Ganzen fertig geworden, zu dem er in kaum zwei Monaten gegen 500 Verse aus dem Eigenen beigesteuert hatte. Nun konnten die Vorbereitungen zur Aufführung beginnen! So wird am 7. (und 12.) Januar „Abends Leseprobe von R. und J.", am 10. „Leseprobe von R. und J. mit den vier Hauptpersonen", am 23. und 24. „Leseprobe (bezw. Probe) von R. und J. zu vieren", am 26. „Abends Probe von R. und J. 1. Akt" mit „Madame Wolff Julia" gehalten. Nachdem am 28. Januar die „erste Theaterprobe von R. und J." stattgefunden hatte, wird wohl auch die „Probe von R. und J." am 30. Januar eine Theater-Probe gewesen sein, der am 31. Januar „Abends Hauptprobe von R. und J." folgte. Mit dieser Datierung in den „Tagebüchern" scheint es freilich nicht zu stimmen, daß von Goethe selbst an Reinhard (s. o.) geschrieben wird: „Zum 30. Januar, als dem Geburtstage der Herzogin, haben wir es zum erstenmal und nachher wieder mit voller Teilnahme des Publikums gegeben, welche sich um so mehr erwarten ließ, als die Rollen durchaus, besonders aber die Hauptrollen, den Schauspielern recht auf den Leib paßten".[39]) Dasselbe wird bestätigt durch die „Notizen über Göthes und Böttichers Korrespondenz" vom 16. 2. 1812: „Göthes Bearbeitung von R. und J., —, hat hier große Teilnahme erregt und wurde trefflich gespielt."[40])

Mitarbeit

Die oben (S. 9) angeführte Stelle aus den „Annalen usw." von 1811 lautet vollständig: „Romeo und Julie fürs Theater bearbeitet, wobei sowohl Riemer als Wolff eifrig mitwirkten." Wolffs Mitwirkung an Goethes Arbeit hat sich wohl nur auf die Vorlegung

---

[38]) Über die Einzelheiten dieser Berechnung s. w. u.

[39]) Genast, aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit (Stuttgart 1904) S. 110, schreibt freilich: „Wolff paßte nicht zum Romeo, noch seine Frau zur Julia."

[40]) A. Stahr a. a. O. S. 63 bezeichnet dagegen als den Eindruck, den die Aufführung auf das „urteilsfähige" Publikum in Weimar machte: „Man sah sich überrascht, getäuscht, ja geärgert." Dieses Urteil wird, ebenfalls ohne Quellenangabe und Nennung der „Augenzeugen", in unsern Dramaturgien weiter gegeben.

des Planes bezogen, „daß sich dieses herrliche Stück zusammenrücken und in einer gedrängteren Form darstellen ließe“. Doch wurde von seinen „Vorschlägen nichts angenommen, als daß der größte Teil der Exposition auf den Maskenball verlegt wurde, welches ich Ihnen schon damals vorschlug und in Ihrem Manuscripte angemerkt hatte“: so schreibt P. A. Wolff am 20. Februar 1812 (W.-A., Anhang zu R. und J.) an Rühle von Lilienstern, der sich also schon vor Wolff mit dem Gedanken getragen und auch schriftlich beschäftigt haben muß, wie man dieses Stück szenisch anlegen und einteilen müsse, um es zu einer den veränderten Verhältnissen angepaßten Aufführung auf der Bühne zu Weimar zu bringen. Auf solche bühnentechnische Beihilfe und solchen schauspielerischen Beirat könnte sich auch Wolffs Mitwirkung, „der auch die Regie bei den späteren Aufführungen hatte,“ [41]) allein erstreckt haben. Anders steht es mit der Riemers. Das zeigt uns die Zusammenstellung der Lesarten zu dem einen von den zwei für den Regiegebrauch eingerichteten Manuscripten des Weimarischen Hoftheaters, welches ebendort unter H. als „Abschrift der ersten Niederschrift, zum praktischen Theatergebrauch“ bezeichnet und als die Abschrift aufgefaßt wird, von der Goethe am 31. 12. 1811 (s. o.) bemerkt: „Abschrift von R. und J. besorgt.“ Sie wird von Riemer während der ersten Januarwochen 1812 überwacht, in ihren Schreibfehlern verbessert und auch in bezug auf einige Unebenheiten des Ausdrucks, der Szenerie und der Interpunktion, in welche wohl auch ein Goethe bei der von den Umständen geforderten Schnelligkeit des Arbeitens geraten konnte, geglättet worden sein. Am 20. Januar 1812 versah sie Goethe unter „G d 20 Jan. 1812“ mit seinem Approbationszeichen, so daß sie nun, nachdem sie unter „F. v. M. d. 22. Januar 1812“ an den Kanzler Müller von ihm weitergeschickt worden war, vom 23. Januar ab bei den Lese- und Theaterproben benutzt bezw. auf Grund der bei diesen gefundenen Anstände unter g und g^3 noch weiter „bühnenrein“ gemacht werden honnte. Daß Riemer dabei gewiß, wie schon vorher (s. o.) wahrscheinlich, selbsttätig, ja selbständig mitgewirkt hat, schließt man aus den betreffenden in seiner Handschrift auftretenden Notizen in H, aus dessen verschiedener Tinte, aus aufgeklebten Zettelchen u. dgl. Im Grunde genommen weder sehr zahlreich, noch sehr bedeutungsvoll, werden sie bei der Besprechung der Arbeit im einzelnen weiter unten erwähnt werden.[42]) Manches davon dürfte auch, wenn auch auf Riemers Hand, so doch auf Goethes Anregung, d. h. auf die nachträgliche Benutzung Eschenburgs (s. o.), zurückzuführen sein.

Die Hauptarbeit hatte also doch Goethe geleistet, Riemer nur das mechanische Beiwerk (der — zweiten und wiederholten — Korrektur u. dgl.) besorgt, dessen sich der vielbeschäftigte Goethe wohl entschlagen konnte und durfte. Es kann ja auch, die Ehrlichkeit der Beteiligten von vornherein angenommen, gar nicht anders sein: das bezeugen die Äußerungen Goethes von sich und seiner Arbeit in den obenstehenden Briefen, die oben schon

---

[41]) Goethes Werke 10. Teil S. 573, herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Fr. Strehlke (Berlin, Hempel). — Wolffs Mitwirkung in dieser Beziehung wird auch von Genast, a. a. O. S. 110, für wahrscheinlich gehalten.

[42]) J. Minor, „Lesarten zu Goethes R. und J.“ in der Festschrift zum VIII. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage zu Wien 1898 (Wien und Leipzig 1898, Braumüller) zeigt, daß und warum Riemers bezügliche Änderungen nachträglich von Goethe angenommen und zugelassen werden (mußten). — Vorher weist er nach, daß nicht erst der 20. Januar 1812 der „Tag der letzten abschließenden Durchsicht dieses Ms.“ (W.-A. a. a. O. S. 511) seitens Goethes gewesen sein kann.

erwähnten brieflichen Bemerkungen seiner Zeitgenossen über ihn als den Bearbeiter,[43]) das Schweigen Riemers allen solchen Äußerungen gegenüber,[44]) und das persönliche Interesse, welches Goethe an dem Ausfall seiner Arbeit hat und nimmt, wie z. B., wenn er an Chr. v. Goethe noch am 17. November 1812[45]) schreibt: „Sehr angenehm würde es mir sein zu vernehmen, wie R. und J. reüssirt," oder noch am 12. Dez. 1812 an Zelter:[46]) „Neulich haben sie R. und J. wieder ganz vortrefflich zu Jedermanns Zufriedenheit gegeben. In Berlin müssen sie mit diesem Stücke sehr täppisch umgegangen sein".

Stellung zu Vorlagen

War es Goethen wohl schon kaum möglich, seine Arbeit selbst abzuschreiben bezw. schriftlich ins Reine zu bringen, nachdem er sie einmal so konzipiert hatte (vgl. Tagebuch 1811 unterm 7., 8., 24. und 31. Dez.), oder sie persönlich noch einer „letzten abschließenden Durchsicht" zu unterwerfen (s. o.), so würde es ihm bei aller noch anzunehmenden Arbeitsfrische, trotz seiner erfreulichen Kenntnis des Englischen — hat er doch selbst, besonders in Leipzig, recht hübsche englische Briefe und Gedichte geschrieben! — doch nicht möglich gewesen sein, R. und J. nur auf Grund des englischen Urtextes für seine Zwecke zu bearbeiten, zumal wenn wir bedenken, daß er dafür doch auch recht vieles ganz neu aus sich allein geschaffen hat. Er war also auf eine der vorhandenen Übersetzungen mit angewiesen: welche andere aber hätte es sein können als die Schlegelsche, wenn er den Weimaranern ein auch in der äußeren Form (s. o.) dem Urbild entsprechendes poetisches Gebilde vorführen wollte? Die Schlegelsche, welche allein diejenige sein kann, die er in „Shakespeare als Theaterdichter" (W.-A. 41, 1, S. 70) als „eine genaue vortreffliche Übersetzung" bezeichnet? Goethe selbst erwähnt die Notwendigkeit ihrer Benutzung durch ihn nicht: er setzte deren Annahme wohl bei seinen Zeitgenossen als selbstverständlich voraus! Daß sie es wußten, bezeugt (a. a. O.) der Brief vom 18. Januar 1812: „Zum Geburtstage der Herzogin am 30. Januar wird R. und J., nach der Schlegelschen und einer handschriftlichen Übersetzung von Goethe arrangiert, gegeben." Der Ausdruck „handschriftliche Übersetzung von Goethe" trifft, wie wir weiter unten sehen werden, ganz das Richtige; denn wenn auch Goethe nicht oft gleich und unmittelbar aus Shakespeare übersetzt haben mag, so hat er doch dessen Übersetzung durch Schlegel so oft und so gründlich verändert, daß seine Arbeit ohne die Annahme seines Zurückgehens auf den Urtext gar nicht denkbar und begreiflich ist. Aber auch wenn man annimmt, daß er die Schlegelsche[47]) Übersetzung, wenn und wo sie ihm nicht paßte, zunächst erst an bereits vorhandenen Übersetzungen maß, mußte er doch den englischen Text vergleichen, um sich für die größere Vorzüglichkeit dieser oder jener Übersetzug in bezug auf ihn zu entscheiden! Einige Beispiele mögen das vorläufig veranschaulichen!

---

[43]) Es sei hierbei nicht vergessen Charlotte von Schiller mit ihrem Briefe an die Erbprinzessin von Mecklenburg-Schwerin vom 26. 1. 1812: „Goethe hat die Kraft des Originals mit seiner schönen Sprache vereinigt. Er hat das Stück zum Spielen zusammengezogen und nur die Hauptzüge gelassen. Es ist vortrefflich und ein wahrer Gewinn für die theatralische Welt."

[44]) Im einzelnen sind diese und andere Gründe zusammengestellt von W. Freiherr von Biedermann in „Goethes Werke", 27. Teil, 1. Abteilung, S. 466 (Berlin, Hempel).

[45]) W.-A. XXIII, S. 157. — [46]) Ebend. S. 199.

[47]) Von nun an wird der Kürze halber die Schlegelsche Übersetzung (s. S. 9) mit S, der englische Text mit Sh, Goethes Arbeit mit G bezeichnet werden.

M 843. In Sh II, 2, 843[48]) heißt es: *In truth faire Montague I am too fond.* Bei S und E fand Goethe dafür: „Gewiß, *mein* Montague, ich bin zu herzlich“, bei W: „*liebenswürdiger* M.“, bei den E: „*edler*“. Die matteste und in diesem Falle unpassendste Übersetzung bietet S; denn sie mutet der Julia eine Vertraulichkeit in der Anrede zu, wie sie sonst nur eine verheiratete Frau sich ihrem Eheherrn gegenüber erlauben darf. W läßt Julien ein Epitheton in der Anrede gebrauchen, welches ein junges Mädchen beim ersten Sehen eines ihr vorher fremden Jünglings gewiß auch heute noch nicht gebrauchen würde; die E dagegen sind wieder zu steif, und ihr Ausdruck ist im Verkehr zwischen zwei jungen Leuten auch nicht gewöhnlich und angebracht. So hält sich denn G., der gelernt hat, daß *fair* „schön“ heißt, an den Urtext und überläßt diesem die Verantwortung für die Angemessenheit der Anrede, indem er übersetzt: „Ja, *schöner* Montague, ich bin zu herzlich.“ — *M* 867. In Sh II, 2, 867 liest M: *sweete goodnight*: D und R und die andern von mir verglichenen Ausgaben, auch Malone, (s. S. 7.) lesen „Sweet, good night!“ S übersetzt: „Schlaf süß!“ Die E geben es mit: „gute Nacht, Theurer!“ E mit: „g. N., mein Theurer!“ W mit: „g. N., mein Liebster!“ Goethe dagegen übersetzt *goodnight* mit dem herzlicheren und persönlicher bezogenen „*Schlaf wohl*“, nimmt ‚sweet‘ nicht, wie S, als adverbales Adjektiv, sondern als Substantiv in der Anrede, und übersetzt nun ganz frankfurterisch, wie er es von seiner Mutter beim Gutenacht-Kuß so oft gehört haben mochte: „*mein Süsser!*“ „Mein Liebster“ zu nehmen verbot ihm der gewiß damals schon gesunkene Wert dieser Zusammenstellung, während „Theurer“ oder „mein Theurer“ zwischen so jungen, in Liebe geratenen Leuten noch zu steif und kühl klingen würde. Mit seiner Übersetzung ist also Goethe wieder bei der Grund- und Hauptbedeutung von *sweet* geblieben, und hat mit ihr doch zugleich das ausgedrückt, was er hier als die passendste Bedeutung fühlte, weil es dem auch ihm — nach seinen Leipziger Briefen — wohl bekannten *sweetheart* entsprach. — *M* 1039 f. Sh II, 3, 1039 f.:

> *For this alliance may so happie prove,*
> *To turn your housholds rancor to pure love*

lautet bei S:

> „Vielleicht daß dieser Bund zu großem Glück sich wendet,
> Und eurer Häuser Groll durch ihn in Freundschaft endet.“

Das klingt zwar sehr schön, ist aber doch bedenklich: denn (1.) wenn der Bund der zwei Liebenden, für die ja doch dessen (von ihnen freilich erst angestrebte) Schließung (schon jetzt) ein großes Glück ist, sich erst zu großem Glück wendet, dann war er bis jetzt für sie noch kein Glück, wenigstens kein großes; und wenn er es war, dann muß es noch ein großes Glück geben, zu dem er sich wenden kann. Das hat Goethe wohl empfunden und deshalb aus dem „großen“ Glück in S ein „höchstes“ Glück gemacht. Doch das ließe sich noch ertragen, hätte auch mit Sh an sich nichts zu tun: (2.) was soll aber das heißen, daß der Häuser Groll durch diesen Bund „in Freundschaft endet“? Bei „in Freundschaft“ kann das Substantiv hier — schon wegen des „durch ihn“ — doch nur im Dativ gedacht werden: wenn nun der Groll in (der) Freundschaft endet, sein Ende nimmt, erreicht und hat, dann ist er noch da, und zwar in der Freundschaft: wie die Blüte, die sich zur Frucht ausreift,

---

[48]) Die englischen Zitate sind immer nach Mommsen β (M) gegeben. — W bedeutet die Wielandsche, E^1 die erste echte, E^2 die zweite echte Ausgabe der Eschenburgischen Übersetzung, E den Mannheimer Nachdruck.

für das reine Denken auch noch in der Frucht liegt, wenn sie sich auch für die Sinne in die Frucht aufgelöst und ihr Eigen-Dasein in der aufgegeben hat, in der sie endet. Auch das hat Goethe wohl gefühlt und deshalb die Freundschaft als „ew'ge" bezeichnet; denn dann ist sozusagen in dem ersten Stück der Freundschaft, die beginnt, auch auf ewig das letzte Stück des Grolles enthalten, der in ihr „endet". (3.) Wenn S nach „wendet" kein Komma gesetzt hätte, so würde man ja wohl das „sich" der ersten Zeile auch als Objekt zu dem Verb der zweiten Zeile ziehen und dann, wenigstens nach dem neueren Sprachgebrauch, bei „in Freundschaft" das Substantiv im Akkusativ annehmen können. Dann würde „in (die) Freundschaft enden" die Richtung angeben, nach der hin sich der Groll bewegen wird, das Ziel angeben, in das er auslaufen soll. Hat er dieses erreicht, dann ist er auch wirklich nicht mehr da: er muß vom Schauplatz abtreten, und die Freundschaft ist es, welche, allein noch sichtbar als Daseins berechtigt, auf ihrem Platze aushält. (4.) Bis jetzt haben wir stillschweigend angenommen, daß das „daß" der ersten Zeile nach dem „und" der zweiten Zeile zu ergänzen ist und wir in beiden zwei einander beigeordnete Nebensätze vor uns haben, deren ‚daß' von dem in ‚vielleicht' steckenden ‚es ist möglich', ‚es kann sein (peut être)', ‚es ist zu wünschen' u. dgl. abhängt. Wie aber, wenn das nicht richtig wäre? wenn wir, wozu uns das Komma nach der ersten Zeile berechtigt, den Satz der zweiten Zeile als für sich allein stehenden Hauptsatz auffaßten, dessen Prädikat dem Reime zuliebe ans Ende zu setzen dem Dichter erlaubt ist? Dann würden wir den Sinn erhalten: „Und — (ich bin dessen gewiß) eurer Väter Groll endet durch ihn in Freundschaft." Das Schlegelsche „durch ihn" weist geradezu darauf hin und bestätigt die oben (in 2) ausgesprochene Meinung. Auf jeden Fall gab es hier für einen vorsichtig alles erwägenden Mann der Bedenken so viele, daß er auf den eigentlichen Text zurückgehen mußte, um nicht bloß selbst zur Klarheit darüber zu kommen, sondern auch andere dazu zu bringen. Wörtlich aber übersetzt heißt dieser: „Denn dieser Bund kann so glücklich ausschlagen (ein so glückliches Endergebnis haben), daß er eurer Häuser Groll auf reine Liebe richtet, zu reiner Liebe wendet (führt), in reine Liebe umwandelt[49]). Der Sinn und die Ordnung der Verben sind also bei Sh gerade umgekehrt wie bei S. Schlegel scheint darauf dadurch gekommen zu sein, daß *to turn to pure love* seine Aufmerksamkeit gleich so fesselte, daß er, nun sofort von der intransitiven oder neutralen Bedeutung des „to turn into" ausgehend, so übersetzte, wie er übersetzt hat, und, wenn sein „endet" dementsprechend auch intransitiv oder neutral ist, die Geltung „von rancor" als Akkusativ-Objekt zu „to turn" ganz übersah. Die beiden E hatten übersetzt: „Denn diese Verbindung kann das glückliche Mittel werden, euren Familienhaß in reine Liebe zu verwandeln". Vielleicht erst durch diese Übersetzung angeregt, sah sich Goethe veranlaßt, auf Sh zurückzugreifen und auf dessen Grunde die Stelle so wiederzugeben, wie sie nach dem Vorausgehenden allein richtig sein kann:

„Vielleicht daß dieser Bund *im höchsten Glück sich endet*
Und eurer Häuser Groll *in ew'ge Freundschaft wendet.*"

Bei Goethe spricht sie übrigens Lorenzo zu Romeo nicht schon, nachdem ihn dieser in seine Liebe zu Julien eingeweiht und um seinen Segen für diesen Bund durch die an demselben Tage vorzunehmende Trauung gebeten hat, (Sh. II, 3 a. E.), sondern — mit Weglassung von

[49]) Der Leesche Codex (Oxford 1902) liest: household rancor = Hausgroll, Familiengroll.

Sh II, 4 f. — erst nachdem Julia zu den beiden in den Klostergarten gekommen ist (Sh II, 6). Das Ende ihres Gesprächs bildet die Goethen (fast ganz) eigne Mahnung Lorenzos: „Kommt, *eurem Wagstück Segen zu erflehen!“[50]) Auf die Entschuldigung für sein rasches Eingehen auf den Wunsch Romeos: „Ich bin aus *wicht'gem Grund geneigt euch beizustehen;“ folgen nun mit gutem Grunde die oben behandelten Worte anstatt der in Sh und S:

„Ich leide nicht, daß ihr allein mir bleibt,
Bis euch die Kirch' einander einverleibt!“

Durch die Verlegung jener Worte in der Goetheschen Fassung ans Ende dieser Szene haben die oben (bei 1) geäußerten Bedenken noch außerdem eine befriedigende Lösung gefunden.

M 1721 ff. Sh 1721 ff.

More validitie,
More honourable state, more courtship lives
In carrion flies, then Romeo:

war schon im Urtext flüchtig ausgedrückt und nicht leicht zu übersetzen, auch wenn Schlegel mit Malone, Johnson, Steevens und Reede las: than R; denn je nach dem, was man dazu ergänzt („lives in“ R., oder R. „has“, oder R. „enjoys“), wird man die einzelnen Subjekte zu *lives* übersetzen können und müssen. Dem Zusammenhange nach muß ‚than R. enjoys‘ oder ‚than R. may enjoy‘ angenommen werden. Denn Hund und Katze, selbst die Maus, sagt er, dürfen Julien ansehen: aber R. darf es nicht; die Fliegen dürfen sich ihrer weißen Hand bemächtigen und Küsse von ihren Lippen stehlen: aber R. darf es nicht. „Sie haben also hier (here) mehr Macht (v.), genießen mehr Ansehen (h. st.), bekommen mehr „Recht (c.) zärtlich gegen J. zu sein“ als R.“ Nach Schlegel tritt nun weder diese Bedeutung der drei Subjekte, namentlich des *courtship*, noch der Sinn der ganzen Stelle überhaupt klar und deutlich hervor; ja, er wird geradezu in das Gegenteil von dem verkehrt, was sie dem Zusammenhange nach allein bedeuten kann, und zu Ungunsten der persönlichen Eigenschaften des R. und ihrer Betätigung durch ihn gedeutet, wenn S die obenstehende Stelle übersetzt:

„Mehr Würdigkeit,
Mehr Ansehn, mehr *gefäll'ge Sitte* lebt
In Fliegen, als *im Romeo!*“

Das konnte und durfte Goethe dem Romeo nicht mit antun, ihn in bezug auf „gefäll'ge Sitte“ persönlich noch unter die Fliegen zu stellen! Die beiden E hatten übersetzt: „Armselige Fliegen *haben* mehr Recht, angesehenere Würde, größere *Vorzüge*, als Romeo!“ Das war schon besser! Aber durch das für „courtship“ gewählte Wort war immer noch eine Unklarheit vorhanden; denn hieß das: ‚besitzen größere Vorzüge in sich, bessere Eigenschaften in sich, als R. in sich hat‘? oder hieß es: ‚bekommen mehr Vorzüge eingeräumt‘, ‚genießen mehr Vorzüge‘ als R.? Abgesehen davon, daß Goethen das Vorausgehende und Nachfolgende auch in S auf das Richtige führen mußte, wird er also wohl auch hier auf den Urtext zurückgegangen sein, um die Stelle sowohl in bezug auf das Prädikat wie auf die Vergleichung, aber auch in bezug auf *courtship* richtig so zu geben:

„*Genießt* doch jede Fliege
Mehr Ansehn, Vorzug, *mehr Begünstigung*
Als Romeo.“

[50]) Die zwischen *—* (stehenden) oder mit * bezeichneten Worte sind Goethen allein eigen.

Daß auch Goethe sein Gutes genommen hat, wo er es fand, das zeigt das aus E herübergenommene „Vorzug", welches er von courtship auf *honourable state* übernimmt, während er das aus S entlehnte Ansehn von hon. st auf *validity* überträgt. Denn dafür „Würdigkeit" zu nehmen, welches S für v. dem „angesehenere Würde" von E entlehnte, verbot ihm wieder die Geltung dieses Wortes als Bezeichnung einer persönlichen Eigenschaft.

In Sh I, 5, 574 f. fragt Romeo: *What Ladies that which doth enrich the hand Of yonder Knight?* S übersetzt: „Wer ist das Fräulein, welche dort den Ritter mit ihrer Hand *beehrt*?" Dieses Verbum konnte G da nicht genügen, wo R. noch als über das Fräulein und über das, was sie in dem Augenblicke tat, redend eingeführt wird; es würde passen, wenn Romeo, schon selbst zu dem Fräulein sich wendend, an sie die Bitte um Gewährung eines Tanzes richtete. Die E drücken dieselbe Frage ganz prosaisch und dem tatsächlichen Vorkommnis entsprechend aus: „Wer ist das Fräulein, das dort jenem Ritter *die Hand gibt*?" Das konnte Goethen erst recht nicht genügen; er vergleicht Sh und findet, daß *enrich* dem Überschwang der Gefühle, in die den Jüngling das erste Sehen dieses Fräuleins versetzt hat, vollständig entspricht. E hatte schon etwas ähnliches gefühlt und *doth enrich* durch „*beglückt*" übersetzt. Aber das hätte insofern doppelsinnig oder auch einseitig aufgefaßt werden können, als man nach neuerem Gebrauch daraus schon auf eine im Gange befindliche Verlobung hätte schließen können. Darum setzt G, weil er weiß, daß die Menschen ‚reich sein' für glücklich, ja für ‚selig sein' halten, auch das ‚reich machen' unsres Textes mit ‚selig machen' gleich und übersetzt: „Wer ist das Fräulein, welche dort den Ritter Mit ihrer Hand *beseligt*?" Diese Übersetzung ist bei ihm um so passender, als er Romeon diese Frage nicht, wie es bei Sh (und S) der Fall ist, an einen Bedienten, sondern an seinen Freund Benvolio richten läßt. — Sh III, 2, 1626 f.: *Was ever booke containing such vile matter So fairely bound?* übersetzt S: „War je ein Buch, *so arger Dinge voll*, so schön gebunden?" Diese, wenn auch ziemlich wörtliche Übersetzung ist zweideutig (arge? Dinge!) und unklar (voll!); sie bringt außerdem *containing* nicht zur Geltung und fällt so ziemlich aus dem Bilde (Buch!) heraus. Auch die beiden E konnten noch nicht genügen, wenn sie übersetzten: „War je ein Buch *von so schändlichem Inhalte* so schön gebunden?" Denn für das Verbrechen Romeos, was die Ermordung Tybalts, wenn auch im Zweikampf geschehen, doch immer war, wäre ‚schändlich' eine zu schwache Bezeichnung gewesen: darum übersetzt G: „War je ein Buch *von so verruchtem Inhalt* So schön gebunden?" — Was der alte Capulet zu Tybalt von Paris sagt, veranlaßte G gleichfalls zur Vergleichung anderer Übersetzungen bezw. des Urtextes; denn S übersetzte Sh I, 5, 602 *a vertuous and welgovernd youth* durch „einen *sitt'gen tugendsamen* Jüngling". W und E[1] gaben: *tugendhaften, wohlgesitteten*, also mit Beibehaltung der Reihenfolge der Adjektive und mit Anschluß an den Grundtext; aber die Übersetzung ihres ‚*welgovernd*' durch *wohlgesittet* läßt eine tautologische Fassung mit ‚tugendhaft' zu. G muß auf jeden Fall so empfunden haben; darum ging er auch hier auf Sh zurück und übersetzte, die umgekehrte Reihenfolge in S beibehaltend: *wohlerzognen* tugendsamen J., hiermit die Bedeutung von ‚welgovernd' ausdrückend, welche dessen französische Übersetzung (bien élevé) auch hat. — Sh III, 2, 1569 ff. sagt Julia, in bangem Zweifel, ob Romeo kommt, und voll Sehnsucht, daß er kommt:

so tedious is this day,
As is the night before some festivall,
To an impatient child that hath new robes
And may not weare them.

M 574 f.

M 1626 f.

M 602.

M 1569 ff.

S übersetzte: „Dieser Tag Währt so verdrießlich lang mir wie die Nacht Vor einem Fest dem ungeduld'gen Kinde, *Das noch sein neues Kleid nicht tragen durfte.*“ Auch wer das Relativum gleich richtig bezieht, wird auf grund dieser Übersetzung fragen: „was hat es mit „einem Fest“ zu tun, daß ein Kind „noch sein neues Kleid nicht tragen durfte“? Bekommt ein Kind nur „vor einem Feste“ ein neues Kleid, und sonst nicht? Und wenn es nun „vor einem Feste“ ein neues Kleid bekam, warum „durfte“ es „noch“ (immer?) das neue Kleid nicht tragen? Kann man letzteres überhaupt „sein“ Kleid nennen, wenn es dasselbe nicht tragen durfte? Ferner: darf es dasselbe etwa immer nur zu „einem Feste“ tragen, so daß dieses, in der Zwischenzeit zwischen zwei Festen aufgehoben, so lange immer noch als „das neue Kleid“ figuriert, wie es nur zu „einem Feste“ ihm herausgegeben und zu tragen erlaubt wird? Hat es dann überhaupt ein neues Kleid, wenn es ihm vorenthalten oder immer wieder entzogen werden kann? Muß man diese Frage verneinen, so kann auch (s. o.) aus diesem Grunde das Possessivum „sein“ nicht als ein Mittel bezeichnet werden, durch welches das „haben“ bestimmt ausgedrückt wäre. Um das „haben“ aber handelt es sich hier ganz besonders: Juliens neues Kleid ist die Liebe zu Romeo; die hat sie und so will sie sie auch tragen, d. h. üben, wann und wie sie will: weder beschränkt in der Zeit, noch in dem Recht der Verfügung darüber. Die E boten insofern Bestimmteres, als sie in dem *some* etwas mehr sahen, als den unbestimmten Artikel und deshalb *some festival* übersetzten: „Dieser Tag ist so langweilig, wie die Nacht vor einem „Freudenfest“ einem ungeduldigen Kinde, *das neue Kleider bekam und sie noch nicht tragen darf.* In diesem zusammengezogenen Relativsatz ist der oben berührte Widerspruch zwischen „haben“ und doch „noch nicht tragen dürfen“ durch das „bekam“ einerseits und den Unterschied der Tempora („bekam“ und „darf“) andererseits wenigstens zu lösen versucht worden. Aber mit „bekommen“ ist das „besitzen“, das „haben“ noch nicht notwendig verbunden. Dagegen entspricht die Wahl des Präsens in dem durch ‚und‘ angeschlossenen Satze der allgemeinen Geltung, welche diese Behauptung beansprucht. So griff denn Goethe auch hier zu Sh. Er fand dort den oben berührten Gegensatz aufs deutlichste ausgeprägt, auch, daß nicht von einem Kleidungsstück allein, sondern von einem „Anzug“ die Rede ist und übersetzte nun, wohl nicht bloß mit Beziehung auf ein kirchliches Fest überhaupt, sondern auf ein besonderes unter ihnen, zu dem gerade die Kinder *neue Kleider* bekommen, und an dem sie neue Kleider haben:

> „Wie lang ist dieser Tag! Vor einem Fest
> Währt so die Nacht dem ungeduld'gen Kinde,
> *Das neue Kleider hat und sie nur erst*
> *Am heil'gen Tage* *tragen darf.*“

Hier ist möglichster Anschluß an den Urtext, außerdem wird das ‚noch nicht‘ in S durch das positive ‚nur erst‘ bei G klar gestellt, und durch den Einschub von „am heilgen Tage“ deutlich bezeichnet, daß es sich nicht um irgendwelches aus Notwendigkeit angeschafftes Kleidungsstück handelt, das zu tragen man gar nicht verbieten könnte, sondern um einen „Anzug“ zu einem „kirchlichen Feste“, den nur die Macht der Sitte und Gewohnheit an andern Festen, geschweige Tagen, zu tragen dem Besitzer nicht erlaubt. Ob Goethe hierbei wohl an die Konfirmationsfeier in seiner Vaterstadt gedacht hat? — Sh I, 5, 632 übersetzt S *that rough touch* mit: „den *herben* Druck“. Ein Druck (der Hand) ist aber nicht herb; des-

M 632

halb gibt G nach Sh: „den *rauhen* Druck“, während es die E durch „rauhe Berührung“ ausgedrückt hatten. — Nach M lautet Sh III, 5, 2002 ff. ebenso wie bei Lee:

M 2002 ff.

Indeed J never shall be satisfied
With Romeo, till J behold him. Dead
Js my poore heart so for a kinsman vext.

Bei Malone fand S in der zweiten Zeile: till J behold him — dead — Js etc. Hiernach übersetzte S:

Fürwahr, ich werde nie mit Romeo
Zufrieden sein, erblick ich ihn nicht — todt —
Wenn so mein Herz um einen Blutsfreund leidet.

In diesen Versen hat *dead* eine doppelte Beziehung. Die Mutter Juliens soll *dead* auf *him* beziehen; Julie aber selbst bezieht es auf sich bezw. ihr Herz. Diese doppelte Beziehung hat S wohl durch die beiden Gedankenstriche ausdrücken wollen. Er zerstört aber die Möglichkeit, diesen Doppelsinn anzunehmen durch die Art, wie er vs. 2004 übersezt: *Js dead* findet in seiner Übersetzung überhaupt keinen Ausdruck, die Beziehung des ‚wenn‘ aber ist in dem von ihm dafür eingesetzten Nebensatze durchaus nicht klar. Es ist überhaupt ein nicht sehr ansprechender Schachtelsatz. Die E übersetzen dem Sinne nach im ganzen richtig: „In der That, ich werde nie mit R. zufrieden sein, ich seh' ihn denn — todt — Leidet doch mein armes Herz so viel für einen Blutsverwandten“; aber die Auffassung des *so* ist etwas verfehlt. Da mußte G wohl wieder auf Sh zurückgehen und konnte nun dem Urtexte entsprechender und ohne die Doppelbeziehung des *dead* aufzuheben, übersetzen:

„Führwahr, ich werde nie mit Romeo
Zufrieden sein, erblick' ich ihn nicht — todt
Ist dieses arme Herz um unsern Blutsfreund.“

Das *so vext* hat offenbar durch „unsern“ seinen Ausdruck finden sollen.

J. hat von dem Liebesschwur, den sie bereits gegeben hat, ohne darum gebeten worden zu sein, gesagt: „ich wollt', er stünde noch zu geben“; deshalb wird sie von R. gefragt, ob sie ihn ihm denn wieder entziehen wolle, und wozu? Sie antwortet Sh II, 2, 878: *But to be franke and give it thee againe.* Die E hatten das übersetzt: „Nur, um *freigebig* zu seyn, und es (das Gelübde) dir wieder zu schenken.“ Bei S heißt es: „Um *unverstellt* ihn dir zurückzugeben.“ Diese Übertragung war natürlich nicht zu gebrauchen; denn sie ließ es im Unklaren, ob „unverstellt“ (eigentlich doch ein Partizip) auf das Objekt oder auf das Subjekt des Infinitivs zu beziehen sei. Auch ist „unverstellt“ nicht ohne weiteres dasselbe wie „ohne Verstellung“. Goethe ging deshalb auch hier auf Sh zurück und übersetzte nun, mit Zuhilfenahme der bekannten Alliteration: „Um *frei und frank* ihn dir zurückzugeben.“ [51])

M 878

Sh III, 2, 1616 legt M β, wie manche andere Mss. und Ausgaben (z. B. die Lee'sche) der Wärterin das Wort über R. in den Mund: *O serpent heart, hid with a flowring face.*

M 1616

[51]) Nach Bernays, a. a. O. S. 215, hat „Schlegel seine Übersetzung nicht leichtsinnig gewählt; die vielfachen Umarbeitungen des Verses zeigen vielmehr, daß er, seiner Unsicherheit bewußt, nach der richtigen Auffassung des Wortes angestrengt suchte. Im Entwurf stand zuerst: „Ich wär' dann offen, gäb' ihn dir zurück (aufs neu);“ dann ward an den Rand gesetzt: „Um ihn großmüthig dir zurück zu geben.“ In Carolinens Abschrift finden wir: „Um ihn freymüthig dir z. z. g.“; mit eigner Hand trug dann Schl. ein wie oben. Durch „großmüthig“ wäre er dem eigentlichen Sinne des Wortes (freigebig) noch am nächsten gekommen.“

S, Malone folgend, läßt es Julien sprechen und übersetzt: „O Schlangenherz, *von Blumen überdeckt!*“ — immerhin noch besser als später: „O Schlangenseele *unter Blumenaugen!*“ Goethen gefiel auch das „von Blumen überdeckte“ Schlangenherz nicht und übersetzte, vielleicht von W und allen E mit ihrem „O des Schlangenherzens, unter einer blühenden Gestalt verborgen“ auf den Urtext gewiesen: „O Schlangenherz *mit blühendem Gesicht!*“

Romeon gegen die Ausfälle der Wärterin in Schutz nehmend, sagt J. bei Sh III, 2,

M 1639 1639: *O what a beast was J to chide at him?* S übersetzte es mit: „O *wie unmenschlich war ich* ihn zu schelten!“ Die E gaben es mit: „*O! wie schändlich that ich*, daß ich auf ihn schalt!“ W kam dem Urtext am nächsten mit „*Was für eine Unglückliche war ich* etc.“ Durch ihn auf den Urtext gewiesen, übersetzte nun G diesem am entsprechendsten: „*Welch Ungeheuer war ich*, ihn zu schelten!“ Goethe hat also das Substantiv des Textes aufrecht erhalten und durch „Ungeheuer“ alles das ausgedrückt, was wir bei dem *beast* des Originals uns wohl denken könnten.[52])

Bezüglich des von der Wärterin ihr berichteten Verhaltens ihrer Eltern an der

M 1674 Leiche Tybalts sagt J. bei Sh III, 2, 1674:

Wash they his wounds with teares? mine shall be spent,
When theirs are dry, for Romeos banishment.

Bei S fand Goethe dafür:

„So waschen sie die Wunden ihm mit Thränen?
Ich spare meine *für ein bängres Sehnen.*

Hätte S etwa gegeben: „für ein bängres Schicksal“, „für eine trübere Zukunft“, so würde man sich immerhin denken können, was er wohl meinte. Aber wonach „sehnt“ sich denn J., und was ist ihr nach ihren eigenen vorausgehenden Worten „bänger“, als die schon vernommene Botschaft: „Verbannt ist Romeo!“? Sehnt sie sich etwa nach dem Tode ihrer Eltern? Gewiß nicht: Die Botschaft davon wäre ihr jedenfalls nicht „bänger“ gewesen; hat sie doch auch darüber schon gesagt: „Das hätte sanftre Klage wohl erregt.“ Sehnt sie sich nach Romeos Tod? Doch auch nicht; denn dann hätten ihre ganzen Klagen über seine Verbannung keinen Sinn; wenn sie aber v. 1679 sagt: „Ich aber sterb' als Braut im Witwenstande,“ so wissen wir, daß sie unter dem „Witwenstande“ eben ihr Verwaistsein durch Romeos Verbannung meint. Oder sehnt sie sich etwa nach ihrem Tode? wünscht sie lieber selbst zu sterben als noch weiter zu leben, wenn Romeo während dieses Lebens nicht bei ihr sein darf? Man könnte das ja aus „den Tod erwart' ich dort“ (v. 1681) schließen: aber wir wissen, daß nur ihr durch Romeos Verbannung veranlaßtes Alleinsein ihr so gut wie der Tod ist; und selbst wenn sie ihren leibhaftigen Tod damit meinte, wie könnte sie das „Sehnen“ nach dem einen oder dem andern als ein „bängeres“ bezeichnen, wenn sie doch solche Lust gehabt hätte abzuscheiden? Was S meint, geht wohl aus allen solchen

---

[52]) Dafür, daß es nicht so leicht ist, in der eignen Sprache mit einem guten Worte auszudrücken, was man etwa bei einem solchen der fremden Sprache fühlt, mag Holtermann zeugen, welcher im Münsterschen Programm von 1892 „Vergleichung der Schlegelschen und Voßschen Übersetzung von Shakespeare's „Romeo und Juliet“ S. 19 f. sagt: „Wir lesen bei Voß: „Ha, welch ein Vieh war ich.“ Wollte er den kräftigen Ausdruck Shakespeare's „beast“ beibehalten, so mußte er etwa sagen „wildes Tier“: es kommt eben auf die Grausamkeit an. Man sagt wohl ein dummes Vieh, aber nicht ein grausames Vieh.“ Einen andern Wert dafür gibt aber H. auch nicht!

Erwägungen hervor: J. wird Thränen der Sehnsucht nach R. und nach der Lebensgemeinschaft mit ihm auch dann noch vergießen, wenn die Thränen der Trauer ihrer Eltern um Tybalt längst vertrocknet sind — und warum? weil und wenn R. noch verbannt ist! Der Gedanke daran tritt aus Schlegels Worten gar nicht, und nur nach Umwegen, hervor. Darum ging G, vielleicht auch hier durch W und die beiden E veranlaßt („meine sollen — über Romeos *Verbannung* fließen"), auf Sh zurück und übersetzte:

„Mit Thränen *ehren sie den werten Mann*;
Die meinen spar' ich auf *zu Romeos Bann.*"

Das Zurückgehen auf den Urtext zeigt sich selbst in scheinbaren Kleinigkeiten, so in Sh III, 2, 1676, wo J. zur Wärterin sagt: *Take up those cordes, poore ropes you are beguilde.* Bei S fand Goethe dafür:

M 1676

„Nimm diese Seile auf. — Ach, *armer Strick,*
Getäuscht wie ich! wer bringt ihn uns zurück?"

Bei W und den beiden E heißt es: „Nimm dort die Strickleiter auf — *Arme Stricke!* ihr seid verrathen." Bei S ist nicht deutlich, auf wen sich „ihn" bezieht, und wenn man es auf R. bezog, konnte man dann bei „Strick" nicht erst recht an eine Bezeichnung für R. denken, wie sie sich auch heute noch in „loser Strick" u. dgl. für junge Männer findet? Um keine Unklarheit über die beiden Beziehungen aufkommen zu lassen, geht G deshalb auf Sh zurück, und übersetzt nun, aus beiden Vorlagen das Passendste benutzend:

„Nimm diese Leiter auf — *Ihr armen Stricke,*
Getäuscht wie ich, wer bringt ihn uns zurücke?"

In Sh III, 2, 1685 sagt die Wärterin zum Trost für J. in bezug auf den nach dem Zweikampfe mit Tybalt fortgelaufenen R.: *he is hid at Lawrence Cell.* Trotzdem gleich danach bei S wie bei Sh — nicht bei G — Lorenzo am Anfang der dritten Szene zu R. sagt: „Komm, Romeo! hervor, du Mann der Furcht!", und trotzdem nach der Bühnenanweisung (auch bei S) L. und R. eben erst hereintreten, übersetzt S: „beim Pater *wartet er.*" W hatte gegeben: „*Er ist* in Bruder Lorenzos Zelle;" bei beiden E heißt es: „*Er hat sich* in Lorenzos Zelle *verborgen.*" G schlägt den Mittelweg ein und übersetzt ganz so, wie diese Wärterin nur sprechen konnte: „*Er steckt* beim Pater," indem er damit die Art des Aufenthalts Romeos dort zwar nur im allgemeinen andeutet, aber doch zugleich etwas Verächtliches in deren Bezeichnung hineinlegt und den Gedanken an „versteckt sein" wohl aufkommen läßt.

M 1685

Wohl das Seltsamste ist Schlegeln passiert, als er Sh III, 3, 1746 „*Hang up philosophie!*" übersetzte durch: „*Hängt die Philosophie!*" W hatte: „*An den Galgen mit* Ph!"; die beiden E boten: „*Zum Henker mit* der Ph.!" G drückt sich feiner, aber doch idiomatisch ganz entsprechend aus: „*Fort mit* Philosophie!"

M 1746

Das Folgende wird jedenfalls als ein guter Beweis für das Zurückgehen Goethes auf Sh angesehen werden müssen. Der Pater sagt zu Julia auf ihre Klage, daß „Trost, Hoffnung, Hilfe hin" seien, bei Sh IV, 1, 2204: *Jt straines me past the compass of my wits.* Bei S las Goethe dafür: „Es (dein Leiden) *drängt aus allen Sinnen* mich *heraus.*" Das mag zwar ganz poetisch klingen, enthält aber doch keine feste Handhabe für das Verständnis dessen, was damit gemeint sein soll. W hatte erklärend gesagt: „es ängstigt mich, daß *ich kein Mittel kenne* dir zu helfen." Die beiden E hatten, etwas mehr auf Sh Rücksicht nehmend, übersetzt: „es kränkt mich so sehr, daß ich *kaum meiner selbst mehr mächtig* bin."

M 2204

So ging denn Goethe auf Sh selbst zurück und übersetzte, im Bilde vom Kompaß bleibend und auch *my wits* gut übersetzend:

„Und *mein Verstand verlieret alle Richtung.*"

M 2217 ff. Sh IV, 1, 2217 ff. bittet J. den Mönch, ihr zu sagen, wie sie die von ihrem Vater noch für jene Woche beabsichtigte Vermählung mit Paris verhindern könne. Wenn du nicht willst, sagt sie, daß dies Messer beide töte, so

„*Give me some present counsell, or behold*
Twixt my extreames and me, this bloudie knife
Shall play the umpeere."

S hatte übersetzt: „Gieb
Mir *augenblicklich* Rath; wo nicht, so sieh'
Wie dieses blut'ge Messer zwischen mir
Und meiner Drangsal *richtet.*"

Die Übersetzung von *present* ist insofern nicht richtig, als es sich nicht darum handelt, wann L. ihr den Rat geben soll, sondern was für einen Rat sie von ihm erwartet. W hatte gegeben: „einen *schleunigen* Rat;" er hatte also doch wenigstens die Adjektivkraft von „present" richtig verstanden. Die Übersetzung der E hatte sowohl das Zeitliche wie das Modale der Bedeutung, die das Wort im Zusammenhang hat, glücklich getroffen: „gieb *auf der Stelle* einen *guten* Rath." Aber das war Goethen zu breit, namentlich für den Vers; deshalb übersetzte er „present" wie es Sh meint: was einem zur *Hand* ist und einem an die *Hand* geht: *behende.* Mit diesem Worte ist angedeutet: nicht nur, daß es Lorenzon möglich sein muß, diesen Rat gleich zu geben, sondern auch Julien, ihn gleich auszuführen (vgl. das Schillersche: *bereiten* Rat). — Was nun *play the umpeere* betrifft, so kann dessen Übertragung durch S auch nicht als klar bezeichnet werden; denn es handelt sich nicht um ein Gericht und dessen Urteil, sondern um einen (Gewissens-) Kampf und dessen *Entscheidung.* Goethe hat also gewiß auch hier Sh befragt und ihm entsprechender nun die ganze Stelle übersetzt:

„Gieb
Behenden Rath: wo nicht, so *sei das Messer*
Schiedsrichter zwischen mir und meinem Drangsal."

Man beachte auch, mit welch feinem Takt G das Adjektiv vor „Messer" weggelassen hat; denn das Messer war ja noch gar nicht „blutig": es hätte erst durch Juliens Selbstmord so werden können. Wenn S das *bloody* von Sh für nötig hielt, dann hätte er es etwa mit „blutgierig," „blutlechzend" u. dgl. geben müssen. W und die beiden E hatten G durch ihre Übersetzung („soll dieser Dolch *der Schiedsrichter werden*") vielleicht auch hier erst auf den Urtext und auf das aus ihm auszulassende Adjektiv hingeleitet.

M 2224 ff. In Sh IV, 1, 2224 ff. schließt Julie ihr Anliegen mit den Worten:

„*Be not so long to speake, J long to die,*
Jf what thou speakst, speake not of remedie."

In seinem im Wesentlichen gegen Fehler der Ortleppschen Übersetzung gerichteten Programm[53]) widmet Assmann dem „to be long to speak" einen längeren Abschnitt (S. 22 ff.), in dessen Verlauf er einerseits auf die von O. vernachlässigte Bedeutung des *so,* andererseits

[53]) Programm des Gymnasiums zu Liegnitz 1843: „Shakespeare und seine deutschen Übersetzer, eine literarisch-linguistische Abhandlung als Beitrag zur Kritik der deutschen Übersetzungs-Literatur."

auf das dort gleichfalls übersehene Wortspiel von *to be long* und *J long* unsres Textes aufmerksam macht. Goethe hat die Stelle so gegeben:

„O zaudre nicht! *Ich sehne mich zu sterben,*
Wenn, *was du sprichst,* nicht Hülfe mir *verspricht.*"

Er würde also dieselben zwei Fehler begangen haben, wie später Ortlepp, trotzdem Goethe auch „schon bei Schlegel das Richtige hätte finden können". Bei S aber heißt es:

„O zaudre nicht *so lang! Den Tod verlang' ich,*
Wenn *deine Antwort* nicht von Hülfe *spricht!*"

Warum folgte nun G der Schlegelschen Übersetzung trotz ihrer Beobachtung jener zwei Punkte aber doch nicht? Man könnte zunächst sagen, weil er das Wortspiel überhaupt nicht anerkannte; sodann aber gewiß darum, weil der Ausdruck „*den Tod verlang' ich*" sofort zu fragen zwingt: *von wem*: von einem Gerichtshof? das würde für Romeo passen, von dem der Prinz in III, 1, 1539 gesagt hat: „Greift man ihn, soll er nicht dem *Tod* entrinnen." Aber Julia, von deren Verhältnis zu R. die Öffentlichkeit nichts wußte, und welche diese darum auch für Romeos Untat nicht mit verantwortlich machen konnte, hätte gar nicht so sprechen dürfen. Oder verlangte sie den Tod von der Hand ihrer Eltern? aber diese befanden sich in bezug auf das, was sie an Julias Verhalten Todeswürdiges hätten finden können, in demselben Falle wie alle andern auch! Oder verlangte sie den Tod von Lorenzo? aber von dem hatte sie ja soeben nur einen „behenden Rat" verlangt, um sich der Verheiratung mit Paris zu entziehen, damit sie, wenn auch von Romeo allein gelassen, so doch in treuem Gedenken weiter mit diesem vereint noch leben könnte! Solchen Bedenken gegenüber mußte sich Goethe also auch hier, wenn er es nicht schon gleich getan hatte, wieder an Sh wenden, und dort fand er in der von Jugend auf ihm bekannten Redensart das rechte Mittel, um die Unklarheit von S zu zerstreuen. Ein „Wortspiel" hat Goethe dann doch in der zweiten Zeile untergebracht, wo er den Relativsatz nicht mit „Antwort", sondern nur so, wie er im Urtext selber lautet, wiedergibt. Das war um so richtiger, als Julia ja auch keine Frage getan, sondern nur eine Bitte ausgesprochen hatte. Zugleich aber war das zwei-, ja dreifach vorkommende *speak* durch die Zerlegung in „sprechen" und „versprechen" gerettet. Schlegel war übrigens hier sichtlich den E gefolgt; denn diese boten: „*Mich verlangt zu sterben,* wenn *das, was du antwortest,* mir von keiner Hülfe *sagt.*"

Wenn S in der eben besprochenen Stelle *remedy* durch *Hilfe* gegeben hatte, so war das richtig; darum hat sich ihm auch Goethe in diesem Ausdruck angeschlossen. Dagegen führt S wieder zur Unklarheit, wenn er es auch in Sh V, 1, 2233 so übersetzt. Die Stelle *And if thou darest, Jle give thee remedie* lautet bei S: „Und wenn du's wagst, so biet' ich *Hülfe* dir." Hier handelt es sich aber nicht um „Hilfe" im allgemeinen, sondern um Lorenzos „Beihilfe" dazu, daß J. der Schmach trotzen kann, der zu entgehen sie selbst den Tod umarmt. Es handelt sich darum, Julien ein „*Mittel*" an die Hand zu geben, durch das sie der sofortigen Vermählung mit Paris entgehen kann. Dieses „*Mittel*" war der „Kräutergeist", den er ihr gleich im folgenden zu trinken befiehlt. Mit ihm bekommt sie also von L. ein „*Mittel*", sich selbst von der Schmach der Verbindung mit Paris zu helfen: ein (*Heil-*)*Mittel* gegen diese drohende Gefahr. Also bietet L. der J. nur mittelbar „Hilfe", unmittelbar aber ein „Mittel zur Hilfe". Darum übersetzte auch G: „Und wenn du's wagst, so biet' ich dir

M 2233

ein Mittel." Auch hier hatten W und die beiden E vorgearbeitet, welche den Hauptsatz übersetzen: „so will ich dir *ein Mittel sagen.*"

M 2261 Auch bei Sh IV, 1, 2261 konnte sich Goethe mit Recht der Schlegelschen Übersetzung von *in this borrowed likenesse of shrunke death* nicht anschließen. S hatte es nämlich mit „als solch *ein Ebenbild* des dürren Todes" gegeben. Das war falsch, weil Julia doch eben nicht wirklich in dem Sinne als Ebenbild des Todes dort liegen sollte, wie wir den natürlichen Schlaf als Ebenbild des Todes bezeichnen: sondern, wie ihr durch das „Mittel" hervorgerufener Schlaf kein natürlicher, sondern nur ein der Natur „nachgemachter", ihr gewissermaßen „abgesehener", dem natürlichen Vorgang „entlehnter" Schlaf war, so konnte auch sie selbst nicht als „Ebenbild" des Todes, sondern nur als „solch *geborgtes Ebenbild* des Todes" bezeichnet werden. Trotzdem wird durch Beibehaltung von „solch" die Beziehung zum Vorausgehenden (*appear like* death) bei G auch noch aufrecht erhalten. W hatte: „in dieser *anscheinenden Todesgestalt*", die E[1]: „in dieser *erborgten Gleichheit* des welken Todes."

M 2171 In folgenden (Sh IV, 1, 2171) sagt Lorenzo:

> *Jn the meane time against thou shalt awake,*
> *Shall Romeo by my Letters know our drift.*

Goethe übersetzte es — wieder richtig — mit:

> *Inzwischen* schon, *ehe du erwachen kannst,*
> Soll Romeo aus meinen Briefen wissen,
> Was wir erdacht."

S hatte übersetzt:

> „*Zur selben Zeit, wann* du erwachen *wirst*,
> Soll Romeo aus meinen Briefen wissen,
> Was wir erdacht."

Das ist nicht bloß deshalb nicht richtig, weil *in the meantime* eben nur heißt: „*in der Zwischenzeit*", aber nicht „zur selben Zeit", sondern auch deshalb, weil letztere Übersetzung nicht passen würde zu Sh III, 3, 1862 f., wo L. zu R. sagt:

> „Verweil' in Mantua: ich forsch' *indessen*
> Nach deinem Diener, und er meldet dir
> *Von Zeit zu Zeit* ein jedes gute Glück,
> Das hier begegnet."

Es kann auch darum nicht richtig sein, weil L. ohne Annahme einer besonderen Prophetengabe, die er aber eben, wie das weitere zeigt, nicht besitzt, eine solche bestimmte Zeitangabe gar nicht machen kann. Da Goethes Wendung sich aus dem Zusammenhang mit Notwendigkeit ergibt, bleibt es fraglich, ob er auch hier seine Vorlagen benutzt hat: Wieland und die beiden E bieten auf jeden Fall auch: „*In der Zwischenzeit, bis* du erwachst."

M 2280 ff. Auch das Ende von IV, 1, 2280 ff. zeigt, daß Goethe den Text von Sh benutzt haben muß. Wenn es nicht so wäre, hätte er sich an Schlegels Übersetzung von *be strong and prosperous Jn this resolve* durch „*halt' fest* an dem Entschluß" wohl genügen lassen können. Goethe übersetzt aber, dem Urtext folgend: „*Halte fest und glücklich* An dem Entschluß"; W hatte nur: „*bleibe standhaft* bei diesem Entschluß"; die E boten: „*bleib gesetzt und sey glücklich* durch diesen Entschluß". Sh hat den Mönch ganz richtig Julien auch das als seinen Wunsch für sie mit auf den Weg geben lassen, was zu haben oder zu zeigen nicht in ihrer persön-

lichen Macht lag: die glückliche Ausführung ihres festen Entschlusses — und darum durfte *prosperous* in der Übersetzung nicht weggelassen werden.

Ebenso dürfte zu Sh IV, 3, 2351 Goethes Übersetzung den Vorzug verdienen. Es heißt da: *M* 2351

My dismall *scene* J needs must *act* alone.

Bei S finden wir dafür: „Mein düstres *Spiel* muß ich allein *vollenden*". G gibt es mit: „Ich muß allein die düstre *Szene spielen*". Ich ziehe diese Wiedergabe von *scene* und *act* vor; denn es handelt sich in der Tat nur um einen Teil des Stückes, in dem J. eine der beiden Hauptrollen, und zwar jetzt allein „spielt", nachdem sie die andern entlassen hat, oder nachdem diese freiwillig von ihr gegangen sind: also um eine neue *Szene*, gebildet durch das Einnehmen des Schlaftrunkes seitens Juliens und dessen unmittelbare Wirkung auf sie, wie dessen mittelbaren Einfluß auf ihr und der Ihrigen Geschick. Es ist auch insofern eine „*Szene*", als nach der Voraussage des Mönches die todesähnliche Wirkung des Trankes bald wieder von ihr genommen und sie dann von R. auf einen andern Schauplatz geführt werden wird. Es soll also die Einnahme des Trankes nur eine kurze Unterbrechung ihres Verhältnisses zu R., aber noch nicht dessen Vollendung bilden: wohl eine „*Szene*" in ihrem Liebesdrama, aber nicht die letzte! Denn anstatt annehmen zu müssen, daß mit dem „Kelch" schon das ganze „*Spiel*" vollendet sei, darf sie vielmehr nach ihrem Erwachen aus „diesem geborgten Ebenbild des Todes" erst recht noch eine Fortsetzung davon erhoffen. Was sie jetzt zu tun im Begriff steht, ist aber außerdem noch ein „Spiel" im besonderen Sinne: „spielt" sie ja doch mit ihrem Leben, mit Paris' und ihrer Eltern Liebe, und mit Romeos Hoffnung! Alle diese Erwägungen lassen den von Goethe gewählten bezw. aus W und den beiden E übernommenen Ausdruck als berechtigt erscheinen; er würde auch bei S besser seiner Übersetzung von „*in the acting it*" (in der *Ausführung*) in Sh IV, 1, 2278 entsprechen. Wenn G diese Worte mit „*im Handeln*" wiedergab, so hat er vielleicht da schon an die Entwickelung der „Handlung" im „Spiele" gedacht, und war dann um so mehr berechtigt, das was J. jetzt vorhatte, als eine „*Szene*" in der „Handlung" zu bezeichnen, die sie allein „*spielen*" muß. Goethen hat dieses Bild schon von früher her vorgeschwebt: denn nachdem von Schlegel in Sh IV, 1, 2257 *M* 2278 *M* 2257

„*Thy eyes windows fall:*
Like death when he shuts up the day of life"

einmal übersetzt worden war durch:

„Deiner Augen Vorhang
Fällt, wie wenn Tod *des Lebens Tag beschliesst*",

war Goethe im Bilde geblieben und hatte Schlegels Worte mit dem Satze wiedergegeben:

„Der Augen *Vorhang fällt*,
Als *schlösse sich* das *Schauspiel deines Lebens*."[54])

In dem nächsten Monolog Juliens war Schlegels Übersetzung von Sh IV, 3, 2365 ebenfalls ganz unklar. Es heißt da: *M* 2365

„*To whose foule mouth no healthsome ayre breaths in.*"

S hatte es gegeben mit: „Deß gift'ger *Mund* nie reine *Lüfte einhaucht*". Er faßt also wohl *breaths in* im Sinne von „einzieht", „einatmet", und das ist gewiß richtig; da aber „einhaucht"

[54]) Nach Bernays a. a. O. S. 243 hat Schlegel selbst vs. 2351 viermal anders übersetzt.

hier dem ganzen Zusammenhange nach ebensogut heißen könnte „einflößt", „eingibt", „eintreibt" — handelt es sich doch um Juliens Aufenthalt in dem Grabgewölbe —,

„Wo *beigesetzt erst frisch* der blut'ge Tybalt
Im Leichentuch verwest" —,

so mußte über die Beziehung von „des Mund nie reine Lüfte einhaucht" doch völlige Klarheit gegeben werden. Goethe fand und gab sie, indem er auf Sh zurückging und nun in einer Weise, die jedes Mißverständnis ausschließt, übersetzte:

„Das nie
Den Mund eröffnet, reine *Luft zu athmen*".

W und die E hatten es wörtlich, aber völlig verständlich gegeben mit: „in dessen faulen Schlund keine gesunde Luft dringt". In jenem transitiven Sinne übersetzte S in Sh V, 1, 2564

M 2567 f.

„*And Breathd such life with kisses in my lips*"

durch: Und *hauchte* mir solch Leben *ein mit Küssen*", während G, auch hier Sh entsprechender, es übertrug in: „Und *athmete* mir, *küssend*, solches Leben."

M 2570 f.

In Sh V, 1, 2570 f. fragt R. seinen aus Verona in Mantua zu ihm stoßenden Pagen: *is my father well?* S übersetzt: „*Wie lebt* mein Vater?" Diese Übersetzung mag S gewählt haben, um mit dem Ausdruck zu wechseln; denn R. fragt unmittelbar vorher: „*How doth my Lady?*" und ebenso nachher: „*How doth my Lady Juliet?*" Außerdem stoßen wir in Vs. 2572 auch noch auf: „*if she be well.*" S übersetzte die letzte Frage durch: „*Was macht* mein theures Weib?" und „*Ist* meine Julie *wohl?*" Er wußte also wohl zu wechseln; aber man wird nicht leugnen können, daß die Übersetzung für *i. m. f. w.?* eine zweideutige ist. G. hätte hier, wenn er es nicht schon vorher getan hatte, den Urtext ansehen müssen, um zur Klarheit über den Sinn dieser merkwürdigen Frage zu kommen. Für die Menge der Ausdrücke, die er da für einen und denselben Gedanken fand, gab er nun:

„Und mein Gemahl? — Mein Vater, *ist er wohl?*
Wie geht es meiner Julie?"

Den oben erwähnten Konditionalsatz, den S mit „geht's ihr nur wohl" gegeben hatte, übertrug G nun in: „ist sie nur wohl". So hat er zwei Wendungen von S auch für sich benützt, für die dritte eine feinere genommen und die vierte aus dem Ton und Zusammenhang erraten lassen. Daß G auf das von W und den E sogar zweimal benutzte „Was macht . . . ?" verzichtete, dürfte vielleicht auf eine in seine Frankfurter Jugendzeit fallende Warnung vor dem Gebrauche dieser Wendung zurückzuführen sein; denn der Frankfurter antwortete wahrscheinlich auch damals schon auf die Frage: „Was macht dein Vater?" zwar gut englisch, aber nicht ebenso deutsch: „Gut!" bezw. „Schlecht!" oder auch mit Wiederholung des Verbs: „E. m. g." u. dgl.

Wie Goethe an den Urtext sich anzuschließen wußte, wo er durch die Verschiedenheit der ihm vorliegenden Übersetzungen zur Entscheidung gedrängt wurde und wie in dem „alten Herrn" dabei immer und immer wieder Erinnerungen aus seiner Kinderzeit lebendig geworden sein mögen, dafür möge auch seine Übersetzung von Sh III, 2, 1573 f. zeugen:

M 1573 f.

„*and every tongue that speaks*
But Romeos name, speakes heavenly eloquence":

„und jeder *Mund,
Der Romeo's *geliebten Namen nennt,
Spricht, *wie mit Engelzungen*, Himmelsworte".

Bei S hatte er gefunden:

„Und jede Zunge, die nur Romeon Beim Namen nennt, spricht so beredt wie Engel."

Bei den E aber lautete die Stelle: „Jede Zunge, die nur Romeo's Namen nennt, spricht *himmlische Beredtsamkeit.*" Das war zwar wörtlich, aber nicht deutsch: es „spricht" wohl Einer mit (oder: in) himmlischer Beredtsamkeit, aber er spricht nicht „himmlische Beredtsamkeit". Auch ist nicht klar genug, wie zu verstehen ist: „die nur Romeo's Namen nennt"! beim Hören würde der richtige Sinn wohl aus dem Ton herausgefunden werden können, aber nicht beim Lesen! S hatte gerade den Sinn der letzteren Wendung durch sein „die nur Romeon beim Namen nennt" ganz verunstaltet; denn bei was sollte man eine Person wohl sonst nennen, als bei ihrem Namen? Durch falsche Betonung (‚nur' oder ‚Romeo's bezw. ‚Romeon' oder ‚Namen') konnte das Verständnis außerdem noch mehr verdunkelt werden. Daher machte G durch Einschub von ‚geliebten' vor ‚Namen', wodurch er zugleich einer falschen Beziehung von ‚nur' vorbeugt, der Unklarheit ein sicheres Ende. Anstatt der von ihm zunächst mit Recht zurückgewiesenen „Zunge" in Vers 1573 seiner Vorlagen gebraucht er erst das Ganze, was die Zunge einschließt („Mund") und kann nun das von S in seinen Text erst hineingebrachte „Engel" ebensogut verwenden, wie das von den E aus Sh herübergenommene „himmlisch", indem er, in Erinnerung an vielleicht von ihm so oft gehörte Bibelworte aus 1. Cor. 13, 1 die „Engelzungen" und aus 2. Cor. 12, 4 die „Himmelsworte" entlehnte. Beide Ausdrücke sind gebräuchlich und allgemein verständlich: aber eine „himmlische Beredtsamkeit" gibt es nicht, und davon, daß die „Engel beredt sprechen", ist auch nirgend sonst die Rede, als hier bei S.

Die von S. 13 an behandelten Stellen bilden nur eine winzige Auswahl aus meiner reichen Sammlung. Sie sind ihr von mir für hier aufs Geratewohl entnommen, während sie dort nach bestimmten anderen Gesichtspunkten zusammengestellt und je nach den verschiedenen Gruppen und Kategorien auseinandergehalten sind. Sie sollten vorderhand nur einen kleinen Beitrag zum Beweise für die Richtigkeit meiner ebendort gemachten Behauptung abgeben, daß Goethes Arbeit (zum Teil[55]) wenigstens) wirklich eine „handschriftliche Übersetzung" gewesen ist, für deren Anfertigung etwa eine poetische Auf- und Nachbesserung der bereits vorliegenden Übersetzungen allein nicht genügen konnte, sondern auch eine stete eigne Berücksichtigung des Shakespeare'schen Textes selbst stattfinden mußte.

Es darf deshalb schon hier, wo ich leider in der Führung dieses Beweises abbrechen muß, darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Behauptung Strehlkes als **nicht richtig** angesehen werden muß und nur mit äußerster Vorsicht benutzt werden darf, laut deren er a. a. O. sagt: „Ferner handelt es sich hier nicht etwa um eine selbständige Übersetzung des Shakespeare'schen Stückes, sondern der ganzen Umarbeitung liegt die Schlegelsche Übersetzung zu grunde, und der englische Text ist, soviel erkennbar, kaum jemals zu Rate gezogen worden."

Aber eine solche Behauptung dürfte sich auch noch aus anderen Gründen als eine irrige erweisen. Außerdem nämlich, daß Goethe den ihm vorliegenden Übersetzungen überhaupt bis auf deren Urtext nachgegangen ist, um sich nach ihm entweder für die bessere unter ihnen zu entscheiden oder selbst eine solche zu bilden, hat er sich ihn auch sonst wohl

---

[55]) Wie das zu verstehen ist, dafür wolle man das weiter unten Stehende vergleichen.

selbst mit kritischen Augen daraufhin angesehen, ob er über eine besonders schwierige Stelle sich und andere aus „textkritischen“ Gründen zur Klarheit bringen könnte.

M 1546 f. Zum Belege hierfür möchte ich zunächst nur Sh III, 2, 1546 f, anführen:

> Spread thy close curtaine love-performing night,
> That *runawayes eyes* may *wincke.*

Das schwierigste Wort dieser Stelle ist das zweite der zweiten Zeile. Mommsen gibt als Varianten an: runnawayes, run-awayes (Quarto 1637 und Folio 1623 so auch Lee), run-awaies (Folios 1632 und 1664), run-aways (Folio 1685) und Rowe (Quartos 1599 und 1609). Die Frage war nun: welche grammatische Form wird durch das Wort dargestellt? Der Nominativus Pluralis? Dann müßte für *wink* transitive, für *eyes* objektive Bedeutung und außerdem poetische Umstellung des Objekts angenommen werden. — Oder stellt es den Genitivus Singularis (*runaway's*) oder Pluralis (*runaways'*) dar? Für den gen. sing. hatten sich Steevens und Malone entschieden; *eyes* ist dann Subjekt und *wink* intransitiv. — Eine fernere Frage ist: wie ist dann *runaway* in runaways zu fassen: als Eigenname oder als Gattungsname, und wenn es letzteres ist, als Concretum oder Abstractum? Wer sich für ersteres entschied, nahm dann *runaway* (bezw. Run-away) als Bezeichnung der Sonne an und übersetzte wie E^1: „Dann *lass* deine *Augen, du Wegeläuferin, sich fest schliessen*“ oder wie E^2: „jene *Augen der Wegläuferin mögen sich fest schliessen,*“ wobei man wieder nicht wußte, ob das erste Element der Zusammensetzung das Substantiv „Weg“ oder das Adverb „weg“ sein sollte. So hat es später noch Voß verstanden, wenn er übersetzte: „*Wegrennend blinzle Sol.*“ Andre haben dann unter *runaway* auch an Cupido oder Amor, den „Flüchtling“, gedacht. — Wer sich aber für das zweite entschied, der gelangte von der ersten Geltung des Wortes aus über den alles mit ansehenden und dann hinwegeilenden Helios hinweg zu der Vorstellung eines Neugierigen überhaupt oder zu dem Begriff der von ihm dargestellten Eigenschaft der Neugierde schlechtweg. So hat es S verstanden, wenn er zuerst (1801) alles (auch *eyes!*) singularisch übersetzte:

> „Damit das *Auge*
> *Der Neubegier sich schliess'.*“

Goethe hat sich offenbar für den Nom. Plur. entschieden, weil es die in den angeführten Quartos und Folios überlieferte graphische Darstellung (*runaways*) des Wortes war, und übersetzte demnach das Ganze (Vs. 1546, abgesehen vom Komma statt des Ausrufezeichens ganz wie S):

> „Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht,
> Du Liebes-Pflegerin (S!), damit *Neugier'ge*
> *Die Augen nickend schliessen.*“

Man könnte ja wohl auch annehmen, daß er an *runaways'* gedacht und von der medialen Bedeutung aus, die die E und S dem Verb gegeben hatten, soviel hätte sagen wollen wie: „damit die Augen *Neugieriger* sich schließen“; aber wenn „die Augen Neugieriger sich schließen,“ dann „schließen“ eben auch solche „Neugierige die Augen“: er blieb also doch beim Plural! Das aber ist die Hauptsache: darum brauchen nun die *runaways* noch lange nicht „Nachtschwärmer“ zu sein, wie A. Schmidt will. Es ist ja noch Tag, wenn Julie diese Worte spricht: dafür würde dann „Pflastertreter“ („Flaneure“) schon besser passen.

Denn in der Nacht können die „Nachtschwärmer" auch nichts besonderes sehen, wenn nicht gerade der Mond scheint oder die Straßen sonst beleuchtet sind: letzteres war aber in Verona zu Julias Zeit gewiß noch nicht der Fall! Auch wird Julia selbst zu der erhofften geheimen Begegnung mit Romeo in ihrem Elternhause weder den „Nachtschwärmern" noch sonst jemanden in und außer ihrem Hause durch eine besondere Beleuchtung Gelegenheit zur Entdeckung und Belauschung ihres Geheimnisses haben geben wollen! Wenn nun aber trotzdem Julia die Nacht auffordert zu kommen, *„damit Neugier'ge die Augen nickend schliessen"*, so ist es klar, daß Sh die erwartungs- und sehnsuchtsvolle Julia sagen lassen will: „Komme schneller (wie Goethe zu Vs. 1544 ganz in Julias Geiste hinzufügt), damit die Menschen, die uns, so lange es noch Tag ist, mit ihrer Neugier stören könnten, ihre Augen nickend (von G ebenfalls erklärend hinzugefügt) schließen, d. h. damit sie, namentlich aber die Neugierigen in unserm Hause (Eltern, Diener und Dienerinnen) einschlafen und so von den Vorgängen in ihrer nächsten Umgebung nichts bemerken." Darum übersetzt er das vorhergehende *clowdy night* mit *‚tiefe Nacht‘* und nicht bloß ‚wolk'ge N.', denn die ‚Wolken‘ können sich ja auch wieder verziehen und es kann dann doch (relativ) wieder heller werden, als es vorher war, wo einmal Wolken über den Himmel hinzogen. In demselben Sinne übersetzt er aber auch *civil night* nicht mit ‚ernste Nacht‘ wie S, sondern *„gefäll'ge Nacht‘*, d. h. die ihnen den Gefallen tut zu kommen und dadurch bei ihnen Gefallen (an ihr) erweckt. An die „Sonne" bei *runaway's* zu denken ist unmöglich; denn wenn das „flammenhufige Gespann" einmal „gen Westen zu Phöbus' Wohnung hinab" geht, dann sieht es hier oben überhaupt nichts mehr, eben weil es von da oben fortgeht: es braucht also auch seine Augen, selbst wenn sie noch so neugierig wären, nicht für da oben zu schließen. Wenn die Nacht *„antritt"* (wie G *come* so schön übersetzt), dann „tritt" die Sonne die „Wache" über die Menschen an die Nacht „ab": sie ist abgelöst und kann gar nichts mehr von ihnen sehen. Das Hiersein der einen schließt das der andern aus: es würde also töricht sein, die Nacht um ihr Kommen zu bitten, „damit" das Auge der Sonne sich schließe: das tut diese dann nach dem Naturlauf schon von selbst. Es müßte *that* wenigstens durch „so daß" übersetzt werden, wenn runaway's sich auf die Sonne beziehen sollte. Dyce-Hazzlitt's Conjectur „soon day's" unterliegt denselben Bedenken. Noch unbegreiflicher ist es, wenn Malone diese zwei Verse sogar auf die „Nacht" bezieht, da er sagt: „Juliet first wishes for the absence of the sun, and then invokes the night to spread its curtain close around the world. Next, recollecting that the night would seem short to her, she speaks of it as of a *run-away*, whose flight she would wish to retard, and whose eyes she would blind, lest they should make discoveries": wie könnten sie das, da die Nacht blind ist, und also auch ihre Augen nichts sehen und nichts entdecken können?! — Daß auch nicht an Amor bei dem run-away zu denken sein kann, dafür vergleiche man Tycho Mommsens witzige und geistreiche Abfertigung dieses Gedankens.[56]) Der Perkins-Korrektor bietet enemies', und danach hat S, schließlich doch auch auf den Plural geratend, später übersetzt: „Daß sich das Auge feindlicher Späher schließ'."

Zum Schlusse nur noch ein Beispiel, welches Goethes Rücksichtnahme auf die Ver-

---

[56]) S. 34 ff. aus „Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. Mit einem Anhang: Über Shakespeare und Marlowe." Zweite vermehrte Auflage. Frankfurt a. M. 1886, C. Jügel.

schiedenheit der Lesarten und deren Einfluß auf seine Arbeit sehr gut bezeugt. Es handelt sich um die Stelle Sh V, 3, 2844 ff.:

M 2844 ff.

„Whats here? A cup closed in my troue loves hand?
Poison J see hath bin his timelesse end:
O churle, drunke all, and left no friendly drop
To helpe me after, J will kisse thy lips,
To make me dye with a restorative.
Thy lips are warme.

Hierzu bemerkt Mommsen in den Prolegomena S. 19 f.: „In den letzten Worten der Julia hätte man nicht der Vermischung der Lesarten von α und β, obwohl Malone die Lesart von β angab, folgen sollen. Der Setzer von γ" (= Quarto von 1609) „machte aus *drunke* den Infinitiv *drinke*" (so gibt auch Lee), „ließ aber *left* stehen" (welches auch die meisten andern Codices bieten), „nur ε" (= Quarto von 1637) „bemerkte die Inconcinnität des Partizips und des Infinitivs und verwandelte auch *left* in *leave*; α hatte schon von vornherein die ordinärere Infinitiv-Konstruktion" — „und es wird also wohl fürder heißen müssen:

„O churl, *drunk* all? and *left* no friendly drop,
To help me after?"

Schlegel kehrte sich dieses Mal, wie er es auch sonst zuweilen (s. Bernays a. a. O. S. 219 f.) getan hat, nicht an Malone und übersetzte, dem Mischtexte folgend, die ganze Stelle so:

„Was ist das hier? *Ein Becher, festgeklemmt*
In meines *Trauten* Hand? — Gift, seh' ich, war
Sein Ende *vor der Zeit.* — O Böser! alles
Zu trinken, keinen güt'gen Tropfen mir
Zu gönnen, der mich zu dir brächt'? — Ich *will*
Dir deine Lippen *küssen. Ach, vielleicht*
Hängt noch ein *wenig Gift* daran, und läßt mich
An einer Labung sterben. (Sie küßt ihn.) Deine Lippen
Sind warm. —

Goethe, der vorher Lorenzon hatte sprechen lassen,

„*Laß dich bewegen, Fräulein!"*

ergänzt diesen unvollständigen Vers durch Heraufnahme von „Was ist das?" und setzt dann, dem vorausgehenden „Phiole" entsprechend, für *cup* „Fläschchen"; er muß nun das auch ästhetisch anfechtbare „festgeklemmt" in „fest" umsetzen; er vertauscht „Trauten" mit dem hier (s. S. 14) passenderen „Liebsten"; er fügt „wohl" ein, um einen gefälligen Versschluß zu gewinnen, da er „vor der Zeit" durch das deutlichere und richtigere „voreilig" ersetzt hatte; er läßt „güt'gen" weg, weil er anstatt „zu gönnen" ebenso das Präteritum nimmt, wie anstatt „zu trinken"; er übersetzt *to help me after* fast wörtlich; er setzt anstatt des Hilfsverbs eine einfache Zeitform; er läßt „ach" weg, zumal dieses nicht bei Sh steht; er übersetzt *happily* doppelt: zunächst durch das Juliens Todesfreudigkeit deutlich bezeichnende „glücklich", sodann aber auch durch das ihren Zweifel gut ausdrückende „vielleicht"; er nimmt das oben unterdrückte *drop*, um auch hier wieder *some* schärfer auszudrücken; er versucht das „an einer Labung sterben" durch einen schärferen Gegensatz deutlicher zu

machen, und macht durch Einfügung von „noch“ in den letzten Satz die ganze Situation viel anschaulicher. So konnte G denn nun die Verse geben wie folgt:

„Ein *Fläschchen fest* in meines *Liebsten* Hand?
Gift, seh' ich *wohl*, war sein *voreilig* Ende.
O Böser, alles *trankst* du? keinen Tropfen,
Auch mir zu helfen, liessest du zurück?
Ich *küsse* deine Lippen. *Glücklich* hängt
Vielleicht ein *Tropfen Giftes* noch daran,
Mich, *deine Gattin tödtend zu erquicken.*
Noch warm sind deine Lippen.“ [57])

Zu diesen eben vorgeführten und anderen vorläufig noch zurückgestellten Beispielen für eine fortlaufende Berücksichtigung des Urtextes seitens Goethes darf wohl auch die Tatsache treten, daß G so manche Zeile, auch längere Stellen aus S ausgelassen hat, wenn sie sich bei Sh nicht allseitig bezeugt vorfanden; daß er aber auch andere, und wenn es nur einzelne Worte wären, in S eingefügt hat, wenn dieser sie, trotz hinreichender Bezeugung in Sh, nicht mit herübergenommen hatte. Sein Verfahren im ersteren Falle war ein doppeltes: er ließ sie entweder — ohne irgendwelchen Ersatz — einfach aus, oder er ersetzte sie durch eine Stelle eigner Erfindung. Mit diesen Ersatzzeilen sind aber nicht die Stellen zu verwechseln, welche G mit Rücksicht auf die von ihm veränderte Anlage oder Szenerie des Stückes, auf seinen von dem Shakespeare'schen verschiedenen Ausgangs- und Endpunkt u. dgl. ganz „aus dem Eigenen“, wie ich schon oben (S. 11) andeutete, hinzugedichtet hat. Diese letzteren werden weiter unten im Zusammenhange vorgeführt werden.

Bezeichnender Weise gehören viele von den ohne Ersatz weggelassenen Stellen zu denen, welche sich in M α auch nicht finden. [58]) Wenn dieses Ms. die bühnengemäße Gestalt des Textes noch aus Shakespeare's Zeit veranschaulicht, so dürfte Goethen aus seinen diesbezüglichen Auslassungen umsoweniger ein Vorwurf von den Dramaturgen unserer Zeit gemacht werden können! Solche Auslassungen sind: Sh I, 3, 390 ^{b} — 395 ^{b}; 409 — 417; 5, 620; 622 f.; 664 — 666; II, 2, 753; 3, 1041 f.; 6, 1343 f. (s. S. 16); III, 2, 1552 ^{b}; 1559; 1621 f.; 1664 f.; V, 1, 2628 ^{b}; 2, 2675; 3, 2758 f. Daß Goethe hierin ganz selbständig vorgegangen ist, mag der Umstand beweisen, daß diese Verse sich nicht bloß bei S, sondern auch bei W und den E übersetzt finden.

Es gibt freilich auch Verse, die G trotz ihrer allseitigen Bezeugung und Übersetzung doch hat fallen lassen: so Sh II, 2, 855 (der wechselnde Mond); 903 f. (Schüler und Buch); 931; 3, 1037 (Flattergeist); III, 2, 1599; 3, 1718 ^{b} und 1719 ^{a} (Hund, Katze, Maus — s. S. 16); 1853 (Gelahrtheit); 5, 1935 ff. (Lerche und Kröte); 2040 ff. (Kahn und Körper); 2065 (Talg-

---

[57]) Nach Holtermann, a. a. O. S. 12 gab Voß:
„Du Schelm, trankst leer? kein freundlich Tröpfchen blieb,
Mir nachzuhelfen?“

[58]) Mommsen bespricht, wie den aller Mss., so auch den Wert von α in den Prolegomena zu dem von ihm gegebenen Doppeltexte. Er bezeichnet α als „eine durch das Medium der Aufführung uns zugekommene Quelle“, aber als „eine unabhängige Quelle neben β“, welch letztere die Quarto von 1599 ist. „Manche gute Bühnenanweisung gibt Aufklärung über die Darstellung in Shakespeare's Zeit; ein Vorzug, den bekanntlich alle Raubausgaben, als dem Theater abgestohlen, gegenüber dem gegen solche Dinge gleichgiltigeren Dichtermanuskript, mit einander gemein haben.“

gesicht); 2074 (Kind); 2096 (Mann); IV, 1, 2249 (Wärterin und Kammer); V, 1, 2630 (Hunger, Backen); 3, 2746 (Page). Wir können uns wohl denken, daß Goethe diese Zeilen weggelassen hat, weil sie zum Teil durch ihre Naivetät, zum Teil durch ihre Überspanntheit ungünstig wirken, und für das ganze Stück nichts zu bedeuten haben.

Zu den gegen einen Ersatz eigener Erfindung ausgelassenen Stellen gehört u. a.:

M 658 f. Sh I, 5, 658 f., wo er für

B. „*A way begon, the way is at the best.*
R. J so J feare, the more is my unrest.“

einsetzt:

B. „Komm, schon wird's leer! Vergib mir, daß ich treibe.
R. So komm' denn! wohl! ich gehe, doch ich bleibe.“

M 751 f. Sh II, 2, 751 f.:

Her vestall livery is but sicke and greene,
And none but fooles do weare it, cast it off,

ersetzt durch:

„Enthülle dich, so leuchtest du allein,
Der Mond entweicht, es weichen alle Sterne.“

M 1479 ff. Nach Sh III,1, 1478 sind 1479—1483 (Bürger und Benvolio) ausgefallen; dafür aber eingesetzt:[58])

Benvolio (zum Pagen): „Fort, eil' ihm nach, und heiß' ihn schleunig fliehn.
Page: Gleich, edler Herr. — Wie bang ist mir um ihn!“

M 1762 f. Sh III, 4, 1762 f.:

„*Not J, unlesse the breath of hartsicke grones*
Myst-like infold me from the search of eyes“

ersetzt durch:

„Verbirg mich vor mir selbst! Dies ist's allein,
Wie ich zu retten bin. Sonst laß mich sterben!“

Romeos Gemütsstimmung kommt durch diese bestimmten Worte bei G gewiß besser zum Ausdruck, als durch seine verschwommenen und unklaren bei Sh.

M 2675 Sh V, 2, 2675:

„*Poore living Coarse, closde in a dead mans Tombe*“

ersetzt durch:

„Ein Wunder wär's, wenn ihr vor anderm graus'te:
Ihr, die dem Grab entsteigt, worin sie haus'te.“

M 2846 Die aus Sh IV, 3, 2846 scheinbar ausgefallenen Worte:

Farewell, God knowes when we shall meete againe

sind aber bei G nur nicht dem Anfang des Sterbe-Monologs Juliens zugewiesen, sondern mit ihren Abschiedsworten an den Pater in Sh IV, 1, 2284 verbunden: *Farewell deare father.*

„Lebt wohl, mein theurer Vater! Lebet wohl!
Gott schenk' uns bald ein fröhlich Wiederseh'n.“

Denn da G das dazwischen Liegende weggelassen hat, würden diese Worte am Anfang des Monologs keinen Sinn mehr gehabt haben. — So sind auch andere Einzelverse nur scheinbar

M 402 ausgefallen, wie z. B. Sh I, 3, 402:

This night you shall behold him at our feast.“

Es ist aber nur abgeändert in:

„Dort steht er im Gespräch mit deinem Vater;“

denn nach G spricht Juliens Mutter zu ihr über den Grafen Paris schon auf dem Feste, ebenso wie dessen vorausgegangene Werbung bei ihrem Vater nicht auf der Straße, sondern

M 2148 während des Maskenballes erfolgte. — So ist wohl Sh III, 5, 2148 selbst ausgefallen, dafür

---

[58]) Hierzu vergleiche Minor, a. a. O. S. 10 f.

aber eine längere Rede der Wärterin eingesetzt, welche Julien zu bestimmen sucht „nur freundlich, freundlich“ gegen Paris zu sein.

Dergleichen Umänderungen, Vertretungen, Verschiebungen, Auslassungen (u. dgl.) einzelner Verse führen uns nun von selbst zu dem Verfahren, welches Goethe bei seiner Arbeit dem Ganzen des Shakespeare'schen Werkes gegenüber eingeschlagen hat. In der folgenden Aufstellung ist für Wortlaut und Interpunktion nur noch S mit G verglichen, für Anlage und Inhalt Sh nach M β.

Der erste Akt von G hat an Zeilen:

aus Sh	völlig ausgelassen:	unverändert aufgenommen:	verändert in Wortlaut und Interp.:	verändert in Interpunktion allein:	von Goethe		aus Sh	
I, 1	249	2	7	—	G I, 1	14	—	I, 1 (G I, 1–3)
					2	60	9	
2	94	3	2	2	3	32	—	
					4	21	7	I, 2
3	84	9	8	7	5	1	24	I, 3
					6	—	12	I, 5 (G I, 6–13)
4	106	—	—	—	7	—	36	
					8	73	—	
5	54	45	39	15	9	8	—	
					10	—	22	
II, 1	42	—	—	—	11	—	11	
					12	—	3	
2	4	44	97	38	13	—	18	
					14	23	185	II, 2
	633[61])	103	153	62		232	324[60])	
		318[60])				559		

Nachdem in dem Vorausgehenden Beispiele für die Verschiedenheit des Wortlautes bei G von dem bei S aus textlichen Gründen schon mehrfach vorgekommen sind, will ich hier nur noch auf solche Verschiedenheiten hinweisen, welche bei G mehr durch dichterische Rücksichten veranlaßt oder von einem höheren und feineren Schönheitsgefühl eingegeben erscheinen, und durch welche sich der Epitomator zugleich als Redactor, der Übersetzer als Dichter und Erklärer zugleich zeigen konnte. So wenn G in den Text von S eine Apposition einsetzt, wie z. B. in Sh I, 1, 82 *„bred of an ayrie word“* „*aus einem Nichts*, aus luft'gem Wort erzeugt“; oder wenn er ein Substantiv mit einem Attribut versieht, wie ib. 84 in *„the quiet of our streets“* „den *holden Frieden unsrer Stadt“; 5, 630: *„this holy shrine,* o *gnadenreich und* heilig Bild“; II, 2, 923: *„they companie“* „deine *holde Nähe“; 851: *„the darke night“* „die* Gunst der *stillen Nacht“; oder wenn er es

[60]) Der Unterschied erklärt sich aus der verschiedenen Zählung der gebrochenen Verszeilen bei G (W.-A.) und bei Sh (M).

[61]) Bei M sind für Sh I, 1 bis II, 2 a. E. 945 Zeilen gezählt mit dem bei G weggefallenen *Chorus* (14 Z.) am Ende des 1. Aktes. Die Differenz (aus 951—945) erklärt sich aus demselben Unterschiede der Zählung bei G und M.

weglāßt in I, 5, 407: *„in this faire volume“* „im Texte“ statt „in dem holden Buch“; 636: *„holy Palmers kis“* „Pilger-Kuß“ statt „frommer Waller Kuß“; oder wenn er das Objekt zum Attribut macht und diesem ein neues Objekt beigibt; so in I, 1, 89: *„if ever you disturbe our streets again“* „verstört ihr je *den Frieden* dieser Stadt“. Daß durch solche Einfügungen der Text in S dann anderweitig verkürzt oder durch solche Streichungen anderweitig erweitert werden mußte, ist selbstverständlich. So wird in I, 1, 82 getilgt „von euch“, in 84 „schon“ und für „Straßen“ eingesetzt: „Stadt“; 5, 630 wird verkürzt, indem anstatt „meine Hand“ eingesetzt wird: „ich“, so daß es nun heißt: „Ergreif' ich deine Hand, o gnadenreich Und heilig Bild!“ II, 2, 923 wird Schlegels wörtliches „Bedenkend, wie mir deine Näh' so lieb“ vollständig umgewandelt in „Und deine holde Nähe macht mein Glück“. In 851 wird „so“ weggelassen und „verraten hat“ in „verriet“ zusammengezogen; I, 5, 407 wird erweitert durch „und wär' — was“; 636 wird „frommer“ ersetzt, indem *„palme to palme“* übersetzt wird durch „treuer Händedruck“.

Es ist ferner zu beachten die oft größere Anschaulichkeit und damit auch Verständlichkeit der Beziehungen bei G, wie z. B. in Sh II, 2, 772 *a winged messenger of heaven* „ein *glorreich Meteor, ein Feuerbote“, 773

When he bestrides the lazy puffing Cloudes,
And sayles upon the bosome of the ayre

„Wenn er dahinfährt über träge Wolken
Und durch das Meer der stillen Lüfte segelt“

gegenüber dem Schlegelschen „ein Flügelbote des Himmels“,

Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken,
Und auf der Luft gewölbtem Busen segelt.“

Goethe wollte offenbar nicht an Hermes gedacht haben, wie man es nach Sh und S tun könnte, und „ein Meteor“ liegt unserm Begreifen näher als Hermes oder Iris.

Eine bessere Überschaulichkeit dessen, was gesagt wird, erreicht G durch öftere Zusammenziehung von Sätzen, z. B. in Sh II, 2, 847:

„J should have bene more strange, J must confesse“
„Auch ich, *fürwahr,* ich hätte fremd gethan“
statt S „Auch ich, bekenn' ich, hätte fremd gethan.“

Zu den Veränderungen im Wortlaute sind auch die Verschiedenheiten im Modus oder Tempus zu rechnen, oder die Fälle, wo G anstatt der modalen oder temporalen Hilfsverben eine einfache Verbalform nimmt und umgekehrt So: Indikativ statt Imperativ in Sh I, 1, 90: *Your lives shall pay the forfeit of the peace*
„So *büsst* den Friedensbruch mir euer Leben“
statt S: „So zahl' eur (!) Leben mir den Friedensbruch“;

Imperativ (Konjunktiv) statt Futur in Sh II, 2, 922:

„J shall forget to have thee still stand there.“
„Damit du immer stehst, *bleib' es* vergessen“
statt S: „Auf daß du stets hier weilst, werd' ich vergessen.“

Indikativ statt Konditionalis in Sh II, 2, 877:

„Woldst thou withdraw it — ?“
„*Du willst* ihn wieder nehmen?“
statt S: „Wollt'st du ihn mir entziehn?“

in Sh I, 5, 591: *To strike him dead, J hold it not a sin,*"
„Wer tot ihn *schlägt verdienet* (= Orig.) keinen Tadel"
statt S: „Wer tot ihn schlüg', verdiente keinen Tadel;"

Präsens statt (futurischen) Hilfsverbs in Sh II, 2, 755: „*J will answere it*: „Antwort geb' ich ihm —" statt S: „ich will ihm A. geben;" ebenso in Sh II, 2, 919: „*J will not faile*" „Ich säume nicht!" statt S: „Ich will nicht säumen;" Futurum statt modalen Hilfsverbs in Sh II, 2, 868 f.:

„*This bud of love by Sommers ripening breath,*
„*May prove a bewtious floure*"
„Des Sommers warmer Hauch wird diese Knospe
„Der Liebe wohl zur schönsten Blum' entfalten":

hier zugleich mit Superlativ statt Positiv, wie öfter bei G.

Im Zusammenhange damit steht dann die Vertauschung von Bedingungssätzen gegen Behauptungssätze (s. o.), Relativsätzen gegen Bedingungssätze (s. o.), von Behauptungssätzen gegen Fragesätze, von Ausrufen gegen Fragen: und umgekehrt. (Über letztere vergleiche das über die Interpunktion zu Sagende).

Es entspricht gewiß dem ihrer Liebe bereits sicheren und gewissen Bewußtsein beider, wenn G Julien nach Sh II, 2, 783 (gegen S) bestimmter sagen läßt:

„*Thou art thy selfe though not a Montague*" [62])
„Du bleibst du selbst, Und wärst du auch kein Montague"

und Romeon nach Sh II, 2, 814:

„*Therefore thy Kinsmen are no stop to me*"
„Drum halten deine Vettern mich nicht ab."

Andererseits entspricht es der Ungewißheit Juliens über die Möglichkeit, mit R. in Verbindung treten zu können und zu dürfen, wenn G ihr die Worte in Sh I, 5, 677 als Frage in den Mund legt:

„*My only love sprung from my onely hate*"
„Entspringt mir einz'ge Lieb' aus einz'gem Haß?"

S gibt es als Ausruf und übersetzt, der tatsächlichen Entwickelung nicht entsprechend: „So einz'ge Lieb aus großem Haß entbrannt!". — Behauptung wird Frage in Sh II, 2, 879:

„*And yet J wish but for the thing J have*"
„Doch, bleibt mir nicht genug? Was soll ich wünschen?"

bei S ziemlich unklar und außer Zusammenhang:

„Allein ich wünsche, was ich habe, nur."

Frage wird Behauptung in Sh I, 5, 637:

„*Have not Saints lips and holy Palmers too?*
„Doch Heil'ge haben Lippen, Pilger auch."

---

[62]) Trotzdem Malone nach *though* ein Komma las, und also *though* als Adverb, nicht als Konjunktion gefaßt haben wollte im Sinne von „Du bist du selbst doch, nicht ein Montague", hatte S doch übersetzt: „Du bliebst du selbst doch, Und wärst du auch kein Montague!" (Vgl. Aßmann a. a. O. S. 19 f.) Malone's Lesart würde auch zu dem *although* von P stimmen, „obgleich die überlieferte Lesart und Interpunktion: „Du bist du selbst, wenn auch kein Montague" einen guten Sinn gibt, da Julia dann zu dem Gedanken zurückkehrt, daß R. seinen Namen ablegen solle; er werde auch ohne diesen Namen immer „Er bleiben"· Mommsen, Prolegomena S. 82. — Vgl. auch Holtermann a. a. O. S. 16.

Diese Fassung bezeichnet besser das immer dringlicher Werden Romeos und entgeht der schiefen Vergleichung von S:

„Hat nicht der Heilge Lippen wie der Waller?"

So auch in Sh II, 2, 754: *„She speakes, yet she saies nothing, what of that?"* Wie fein und der ganzen Situation entsprechender wird das doch von G gegeben mit: „Sie spricht, doch sagt sie nichts. Und doch, sie redet" gegenüber der ziemlich groben Frage bei S....: „Was schadet das?" — Ausruf wird Behauptung Sh I, 5, 545: *„ô trespas sweetly urged* = „der Vorwurf muß mich schmerzen" (wie wenn er sagen wollte, „das tut mir leid, daß die Sünde sich von mir zu dir gekehrt hat" — nach Goethes Übersetzung bezw. Erklärung von Vs. 644) gegenüber dem wörtlichen, aber eigentlich Julien beleidigenden Worte Schlegels: „O Vorwurf, süß erfunden!"

Es ist klar, daß durch solche Vertauschungen die ganze Umgebung der Sätze in Mitleidenschaft gezogen werden kann und muß.

Der Zusammenziehung von Sätzen steht gegenüber die Zerlegung von Sätzen oder Satzgliedern, wenn z. B. Sh I, 5, 586:

For J nere saw true bewtie till this night"

gegeben wird durch: „So schön wie sie war keine, wird nicht sein"

verglichen mit S: „Du (Gesicht) sahst bis jetzt noch wahre Schönheit nicht."

Wie lieblich ist so Sh II, 2, 838 ausgedrückt:

„oh gentle Romeo,
Jf thou dost love, pronounce it faithfully."

„O holder Romeo! liebst du mich? gewiß?
Sag's ohne Falsch."

Wie richtig ist der sich überstürzende Groll des alten Capulet aus Sh I, 5, 615 ausgedrückt:

„Youle make a mutinie among my guests."

„Will Zwietracht säen? meine Gäste sprengen?"

Zu den Veränderungen im Wortlaut gehört ferner die Einsetzung anderer Personalpronomina und ihrer Possessiva, wie Du statt Ihr, Dein statt Euer und umgekehrt; auch die Beziehung einer allgemein gemachten Bemerkung auf eine bestimmte, die redende oder die angeredete, Person, wie z. B. Sh II, 2, 927 ff., wo Julia sich mit dem einen Vogel gefangen haltenden Mädchen identifiziert. Durch solche Zerlegung wird entweder die Verneinung bestimmter, wie z. B. zu Sh II, 2, 803:

„My eares have yet not drunk a hundred words"

„Mein Ohr, *nicht* hundert Worte trank *es* noch"

gegenüber Schlegels: „Mein Ohr trank keine hundert Worte noch."

Oder das in Rede stehende Satzglied wird dadurch schärfer hervorgehoben, wie z. B. zu Sh I, 5, 635:

„For saints have hands, that Pilgrims hands do tuch"

„Der heil'gen *Hand, sie* darf Berührung dulden"

Da hat G durch die Zerlegung einerseits das zweifache *hands*, anderseits die Umschreibung der einfachen Verbalform (*do tuch*) bei Sh sehr schön wiedergegeben, aber auch die uns anstößige Wiederholung desselben Wortes in demselben Verse mit der Vereinfachung der zwei Substantive durch das Pronomen glücklich vermieden.

S hat nur: „Der heil'gen *Rechte* darf Berührung dulden."

Wo aber die Zerlegung ganz undeutsch sein würde, hat sie G durch Zusammenziehung auch zu **vermeiden** gewußt, wie in Sh II, 2, 789 f.:

„*So Romeo would were (M wene) he not Romeo cald,*
Retaine that deare perfection which he owes,
Without that title."

„So *Romeo*, wenn er auch nicht Romeo hieße,
Bewahrte doch den köstlichen Gehalt, der sein ist."

Auch hier schließt sich G, obwohl er die letzten drei nichts besagenden Worte eben darum weggelassen hat, mehr an Sh an, als es S thut, wenn dieser übersetzt:

„So *Romeo*, wenn er auch anders hieße,
Er würde doch den köstlichen Gehalt
Bewahren, welcher sein ist ohne Titel (!)."

Wenn schon durch solche Veränderungen eine Verschiedenheit in der **Interpunktion** bedingt sein kann, so hat G diese auch sonst vielfach ganz anders gestaltet als S, wo er eben über Auffassung (und Vortrag) einer Stelle anderer Meinung war, als man nach Schlegels Interpunktion hätte annehmen müssen; so in Sh I, 5, 393:

„Why how now Kinsman wherefore storm you so?"
„Was habt ihr, Vetter! Welch ein Sturm! Wozu?"

Während nach den drei Fragezeichen in S hier eine mehr oder weniger freundliche Erkundigung angenommen werden müßte, will G durch die dafür gesetzten ersten zwei Ausrufezeichen offenbar (ärgerliche) Verwunderung, wenn nicht Zurechtweisung ausgedrückt haben: was dem Folgenden auch bei S besser entspricht!

Es wird dem Charakter der Wärterin entsprechen, wenn wir sie mit G sprechen lassen (Sh I, 3, 397: *A man young Lady*): „Das ist ein **Mann**! mein Fräulein:" wogegen S mit seiner Interpunktion: „Das ist ein Mann, mein Fräulein!" gewiß ‚**das**' betont haben wollte. Wenn die Gräfin Capulet kurz darauf hinzufügt (Sh I, 3, 399: *Veronas Summer hath not such a flower*): „Die schönste Blume von Veronas Flor!", so soll durch das Ausrufezeichen gewiß eine Steigerung seiner Vorzüge, ein neuer und höherer Beitrag zu den bereits erwähnten gegeben werden, während bei S, der diese Zeile mit einem Punkte schließt, nur eine Bestätigung des von der Wärterin Gesagten zu erblicken wäre.

G läßt den Tybalt (Sh I, 5, 588 ff.) so sprechen:

„Hol' meinen Degen, Bursch! Was wagt der Schuft,
„So fratzenhaft vermummt hierher zu kommen,
„Zu Hohn und Schimpfe dem Familienfest!"

Darin liegt die Entrüstung über Romeos Anwesenheit und zugleich eine Entschuldigung für den von T. beabsichtigten tätlichen Angriff auf R. viel besser ausgedrückt, als wenn wir mit S nach „was" und „Fest" ein Fragezeichen setzen; denn nach S sieht die Stelle so aus:

„Was? wagt der Schurk',
Vermummt in eine Fratze herzukommen,
Zu Hohn und Schimpfe gegen unser Fest?"

Geradezu unverständlich ist die Interpunktion in S zu Sh I, 5, 627 f:

„J will withdraw, but this intrusion shall
Now seeming sweet, convert to bittrest gall"

„Ich gehe: doch so frech sich aufzudringen,
Was Lust ihm macht, soll bittern Lohn ihm bringen.

Die Entrüstung über Romeo, welche Tybalt nur mit Mühe seinem Oheim zu Liebe verhält und unterdrückt, spricht sich dagegen sehr deutlich bei G aus, wenn er interpungiert:

„Ich gehe: doch so frech sich aufzudringen!" u. s. w.

Wenn eben bei den Veränderungen im Wortlaut die Vertauschung der Pronomina, namentlich der angeredeten Personen, erwähnt wurde, so verdienen auch jene Fälle besondere Beachtung, wo anstatt des Possessiv-Pronomens der Artikel gesetzt und dadurch für ein neu eingesetztes adjektivisches Attribut Platz gemacht wird, wie in Sh II, 2, 820:

„*J have nights cloake to hide me fro their eies*"
„Vor ihnen hüllt mich Nacht *im treuen* Mantel,"

bei S: „Vor ihnen hüllt mich Nacht in ihren Mantel."

Ebenso wird anstatt eines Possessiv-Pronomens ein substantivisches Attribut gesetzt, wenn durch das Pronomen (z. B. „ihr") irgendwelche Unklarheit über den Sinn aufkommen könnte. Das aber ist der Fall bei Schlegels Übersetzung von Sh II, 2, 760 ff.:

„What if *her* eyes were there, they in her head,
The brightnesse of her cheek would shame those stars,
As day-light doth a lampe, her eye in heaven,
Would through the ayrie region *stream* so bright
That birds would sing, and thinke it were not night:"

„Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz? Würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug
Aus luft'gen Höhn sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?"

Die Unklarheit in der Auffassung dieser Stelle, wenn man sie nur im deutschen Texte hört und liest, wird auch durch das Zurückgehen auf dessen Zusammenhang nicht gehoben, sondern eher noch gesteigert. S hatte nämlich Sh II, 2, 757 ff.:

„*Two of* the fairest starres in all the heaven,
Having some busines to entreate her eyes,
To twinckle in *their* spheres till they returne,"

so übersetzt: „Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt, und bittet Juliens Augen
In ihren Kreisen unterdeß zu funkeln."

Schlegels Fehler ist nicht, daß er *two* mit „ein Paar" übersetzt hat — das hat auch G von ihm übernommen —, sondern daß er in Vs. 759 aus der Konstruktion gefallen ist: das aber tat er dadurch, daß er, trotzdem er in Vs. 758 die zwei Verben mit jenem singularischen Substantiv noch im Numerus übereinstimmen ließ, später doch, durch den englischen Text und durch die größere Entfernung vom Subjekt verführt, das dazu gehörige Possessiv-Pronomen pluralisch übersetzte: eine gewiß inkonsequente Anwendung der *constructio ad sensum*, wenn es überhaupt eine sein sollte! Goethe dagegen hielt die grammatischen Beziehungen streng aufrecht, versuchte wieder (s. o.) Gehalt und Wert des *some*, — sogar zweifach — zu bestimmen und übersetzte nun zunächst diese Stelle so:

„Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Hat *irgendwo im Unermeßlichen*
Ein *wichtiges Geschäft, und bittet Juliens Augen
In *seinen* Kreisen unterdeß zu funkeln;"

Nachdem G so die Geltung dieses Schlegelschen „ihren“ richtig gestellt hatte, durfte er bei dem folgenden „ihren“ keine neue Unklarheit über dessen Beziehung aufkommen lassen: er scheute sich nicht (s. o.), es noch einmal durch „Juliens Augen“ zu übersetzen, indem er aus S dessen Wertbestimmung von „*her*“ herübernahm; dann hob er die von S geübte Zerlegung der Sätze durch Zusammenziehung bezw. engere Verbindung wieder auf und übersetzte:

„Doch wären *Juliens Augen* dort, die Sterne
In ihrem Antlitz, würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höhen nicht so *helle strömen*,
Daß Vögel sängen, *froh, den* Tag zu grüßen?“

Die Wichtigkeit der Interpunktion für die Bestimmung der Stellung Goethes zu Schlegels Arbeit geht selbst aus einem anscheinend so wenig bedeutenden Unterschiede hervor, wie er sich aus der zuletzt angeführten Zeile ergibt: dem ganzen Zusammenhang nach muß „froh“ prädikativ, aber nicht adverbial gefaßt werden!

Zu den Veränderungen im Wortlaute gehört endlich auch die Wahl feinerer Ausdrücke, z. B. Sh I, 5, 655: *Shall have the chincks* = „*Der hat von Glück zu sagen*“ statt des gerade hier verfänglichen Schlegelschen: „Der ist wohl gebettet.“ Goethe mag hierbei wohl auch an avoir (bonne) chance gedacht haben; ferner die Einsetzung von Ausdrücken, die dem ganzen Zusammenhange nach als mehr sinnentsprechende bezeichnet werden müssen, wie wenn z. B. Sh II, 2, 832: „*For that which thou hast heard me speake to night*“ gegeben wird durch: „Um das was du *zu viel* mich sagen hörtest“ anstatt des Schlegelschen: „vorhin“. In der Goetheschen Wendung tritt ganz die Verschämtheit zutage, welche J. bei dem Gedanken daran empfinden mußte, gerade von Romeo „belauscht in Liebesklagen“ worden zu sein.

Endlich sind hierher noch zu rechnen die Zusätze, welche des Versmaßes wegen gemacht, zum Teil auch durch die veränderte Stellung veranlaßt wurden; so z. B. wird Sh I, 3, 388: „*Jt is an houre that J dreame not of*“ von G gegeben mit: „Noch träumt' ich nie von dieser Ehre!“ Zur Ergänzung des fünften Jambus läßt er nun die Wärterin ihre Rede beginnen mit „Schön!“, ohne daß dieses in den Mss. nachweisbar wäre. Diese Rücksicht auf das Versmaß erstreckt sich in Sh II, 2, 766 f. über vier Zeilen des Shakespeare-Schlegelschen Textes. S gab die Worte

(R.) „*O that J were a glove upon her hand,*
That J might kisse that cheeke.
(J.) *Ay me.*
(R.) *She speakes, etc.*

so:

(R.) „Wär ich der Handschuh doch auf (!) dieser Hand,
Und küßte diese Wange!
(J.) Weh mir!
(R.) Horch!
Sie spricht.“ u. s. w.

G entfernte das von S auch erst eingefügte „Horch!“ und wiederholte statt dessen die Interjektion. Der Vers sieht nun bei ihm so aus:

(R.) „Wär' ich der Handschuh doch an dieser Hand
Und küßte diese Wange.
(J.) Ach mir! Ach!
(R.) Sie spricht.

Die angeführten Beispiele werden hoffentlich alle erkennen lassen, wie obenstehende Tafel zu verstehen ist. Ich werde für die andern Akte wegen mangelnden Raumes aus meiner reichen Sammlung keine mehr anführen können; darum mögen die vorerwähnten genügen, um zu zeigen, daß Goethe in den Zeilen, wo er geändert hat, sich nicht mit der Änderung einzelner Worte begnügte, sondern immer den betreffenden Satz als Ganzes auffaßte und sehr oft auch im Ganzen änderte. Auf jeden Fall darf seine **Arbeit**, trotz aller Anlehnung an Schlegel und andere Vorgänger, als eine **durchaus selbständige** und zielbewußte bezeichnet werden.

ethes eigene Zutaten.

Nachdem auch aus den zur Erläuterung der Tabelle auf Seite 33 behandelten Beispielen hoffentlich zur Genüge hervorgegangen sein wird, daß Goethe dem Shakespeare-Schlegelschen Texte Zeile für Zeile prüfend nachgegangen sein muß, um solche Veränderungen anbringen zu können, wende ich mich nun zu dem, was die Goethesche Tragödie an ihm allein eignen Dichtungen enthält. Soweit es der Raum noch gestattet, werde ich sie einem kurzen Überblick über den Gang des Shakespeare'schen Stückes einfügen und dann wortgetreu nach der Weimar-Ausgabe vorführen.

Sh I, 1. Bediente Capulet's necken auf einem öffentlichen Platze Veronas Bediente Montague's unter ziemlich bedenklichen Wortspielen. Vom Zanke darüber kommt es zum Schwerterkampf; dieser wird vorläufig durch die Dazwischenkunft Benvolio's, welcher Romeo's Freund und Montagues Neffe ist, beigelegt. Dafür muß er selbst vor die Klinge Tybalt's, Neffen der Gräfin Capulet. Der Streit wächst durch hinzukommende Angehörige beider Parteien und durch auf beide fluchende Bürger. Auch der alte Capulet eilt, begleitet von seiner Gemahlin (!), auf den öffentlichen Kampfplatz und verlangt im Schlafrock (!) sein langes Schwert, die darüber spottende Frau verweist er auf das Herannahen des mit seinem Schwerte fuchtelnd herankommenden Grafen Montague, welcher ebenfalls von seiner Gemahlin begleitet und vom Eindringen auf den Feind abzuhalten versucht wird. Da tritt der Prinz Escalus auf, verweist den beiden Alten ihre schnöde Wut und Ruhestörung, nimmt C. gleich mit sich und bestellt M. zu weiteren Entschließungen auf den Nachmittag. Bei Todesstrafe müssen alle den Platz verlassen. Nur die Montagues bleiben zurück. Benvolio berichtet auf ihr Befragen über den menschenscheu allein draußen irrenden Romeo: welcher Bericht von dem alten C. durch Schilderung des lichtscheuen Benehmens Romeos daheim ergänzt wird. Außerstande sich die Ursache von Romeo's Leiden zu erklären, verlassen die gräflichen Gatten den B., weil er den herankommenden Freund allein ausfragen will.

Hier setzt Goethe ein. Er läßt aber den Schauplatz der ersten Szene (wie den der beiden folgenden) „Vor Capulets Hause" sein. Dessen Tür wird von Dienern des Capulet unter Gesang mit Lampen und Kränzen geschmückt. Sie singen:

Zündet die Lampen an, Windet auch Kränze dran, Hell sei das Haus! Ehret die nächtige Feier mit Tanz und Schmaus, Capulet der Prächtige Richtet sie aus.	Kommet ihr Freunde viel Gastlich zu Tanz und Spiel, Frei ist die Bahn! Was er bereitete Wohl ist's gethan. Seltsam gekleidete Treten heran.

Bei der Wiederholung der ersten Strophe kommen Masken und gehen ins Haus.

Die **zweite Szene** wird von Romeo, Benvolio und Romeo's Pagen gestellt. Sie macht uns hinreichend mit den veronesischen Parteikämpfen und mit deren letzter Phase bekannt. Auch gibt sie uns **tatsächlichen** (Rosalinde wird schon hier erwähnt) Aufschluß über den Grund von Romeo's seelischer Verstimmung. Während aber bei Sh = S Benvolio Romeon rät, seine Augen auf andere Reize hinzulenken und sich verbürgt, ihn dadurch Vergessen zu lehren, ist es bei G R. selbst, welcher den Freund — auch um des lieben Friedens willen — auffordert, sich unter dem Schutze der Maskenfreiheit an dem Maskenballe bei Capulets zu beteiligen und deren Haus, vor dem sie ja gerade sind, mit anderen Masken sofort zu betreten. So läuft R. bei G seinem Schicksale geradezu selbst in die Arme:

B. Uns zu erfrischen gehen wir im Kühlen,
Wie kommen wir denn grad' in diese Straße?
Wo der verhaßte Name Capulet uns gleich
20 So übermütig um die Ohren saus't,
Daß mir's vom Kopf herab durch alle Nerven,
Besonders aber in den rechten Arm,
Mit solcher Heftigkeit herunter fährt,
Daß ich mich kaum enthalten kann zu ziehn,
25 Und erst mit platter, dann mit scharfer Klinge
Das übermüt'ge Volk zum Schweigen bringe.
D. Hoch lebe Capulet, Capulet nur hoch! (Ab.)
B. Verflucht Gesindel!
R. Halte Freund! Halt' an!
Für dießmal suche sich dein Schwert die Scheide!
30 Beleidigt uns der feilen Knechte Schaar?
Deß Brod sie essen, dessen Lied sie singen.
Vermehre nicht die Spannung, die schon lange
Die Häuser Capulet und Montague
Mit ehrnen Armen auseinander hält;
35 Erneue nicht den Zwist, der dreimal schon,
Aus einem Nichts, aus luft'gem Wort erzeugt,
Den holden Frieden unsrer Stadt zerrüttet.
Verona's graue Bürger mußten sich
Entladen ihres ehrenfesten Schmucks
40 Und alte Speere in alten Händen schwingend
Dem Haß, der unsre Häuser trennet, steuern,
Deß dunkler Quell, geleitet durch die Zeit,
Im Fortgang stets ein breitres Bett sich wühlt.
B. So halt' ihn auf wer kann! mir ist's unmöglich,
45 Wenn Feinde höhnisch jauchzen, zahm zu sein.
R. Du kennst des Prinzen Bann, den er noch jüngst
Dem Unruhstifter mächtig angedroht:
„Verstört ihr je den Frieden dieser Stadt,
So büßt den Friedensbruch mir euer Leben!"
50 Als erstes Opfer falle nicht, mein Freund!
Laß uns das Recht auf unsrer Seite halten
Und zeigen, daß zum Frieden wir geneigt.
In dieser Nacht bereitet Capulet
Ein hergebrachtes Fest: Verona's Jugend
Ist dort vermummt zu lust'gem Tanz versammelt. 55
B. Du hättest Lust, dich unter sie zu mischen?
R. Zerstreuung ist mir nöthiger als je.
Auf Rosalinden that ich zwar Verzicht,
Die meine Treu' und Liebe schlecht vergolten;
Ich schien Verzicht zu thun, und manches Mal 60
Verscheuchte Meisterin Vernunft, rief sie
Des Tages Licht zu Hülfe, jenes Bild;
Doch wie die Sinne sich am Abend sanft
Und süß hervorthun, sich als Meisterinnen
Der Meisterin zu zeigen: also tritt 65
Am Abend, in der Nacht, das holde Bild,
Dem ich so lang mich unterwarf, hervor,
Und Hülfe brauch' ich nöthiger als je.
Was denkst du, theurer Freund? Ergreifen wir
Der Maskenlust willkommene Zerstreuung 70
Und schließen uns an jene bunte Schaar?
(Indessen sind mehrere Masken ins Haus gezogen.)
B. So ist es recht, und so gefällst du mir!
Und ich gebiete meinem Grimm sogleich.
(Er steckt den Degen ein.)
Sonst miedest du Gesellschaft, sahst kein Mädchen
Mit Leibes- und mit Geistesaugen an, 75
Als Rosalind' allein. Vergleiche nun,
Wie mancher Stern an diesem Himmel glüht:
Zeit und Vergleichung können vieles thun,
Daß alte Liebe welkt und neue blüht.
R. Vergeblich Reden! Nicht den Schmerz zu heilen, 80
Ihn zu vergessen komm', und laß uns eilen!
R. (zum P.) Nun schaffe Masken, Knabe. Rühre dich!
P. Gleich soll für euch gesorgt sein — und für mich. (Ab.)

Sh I, 2 versetzt uns auf „Eine Straße", wo Capulet und Paris sich über die Buße für den letzten Zwist mit M. unterhalten, dessen gleichen Greise wie sie nach C.'s Meinung wohl vermeiden könnten. Paris, der seine Werbung um Julia, C.'s Tochter, schon vorher bei ihm — auch auf der Straße! — angebracht hatte, erhält auf seine Frage nach C.'s Ent-

scheidung die mit J.'s Jugend entschuldigte Weisung, noch zu warten und auf jeden Fall sich erst zu entscheiden, nachdem er auf dem Feste desselben (!) Abends, zu dem er aber auch jetzt erst (!) eingeladen wird, die bezüglichen Vergleiche (!) zwischen den Schönsten habe anstellen können. — Mit dem Befehle an seinen Diener, die auf einem Zettel (!) verzeichneten Personen noch für denselben (!) Abend in sein Haus einzuladen, geht C. mit P. ab. Der Bediente aber, der gar nicht lesen kann, wendet sich an die im Gespräche über das angeschlagene Thema wieder herankommenden Benvolio und Romeo mit der Bitte um Belehrung und mit der Einladung (!) zu einem Trunke, wenn sie keine Montagues sind. So erfahren beide, daß u. a. Mercutio, Tybalt und Rosalinde noch (!) zu den Capulets eingeladen werden sollen. Letzterer Name veranlaßt B., Romeon aufzufordern, wenn auch zu dem „Abendessen“ nicht eingeladen (!), doch auch hinzugehen, um durch Vergleichung (!) Rosalindens mit andern Schönheiten von seiner Schwärmerei für jene geheilt zu werden. R. erklärt sich dazu bereit, von der sieghaften Schöne Rosalindens und seiner eigenen Unbesieglichkeit dem Freunde gegenüber überzeugt.

Sh I, 3 zeigt uns „Ein Zimmer in Capulets Hause“ mit der Gräfin, der Wärterin und der herbeigerufenen Julie. Nachdem die Wärterin nach dem Datum der sehr zweideutig geschilderten Entwöhnung letzterer deren heiratsfähiges Alter bestimmt hat, sucht die Gräfin ihre Tochter für die Verheiratung mit Paris geneigt zu machen; aber auch diese will erst „gern sehen, ob Sehen (!) Neigung zeugt“. — Auf die unziemliche Aufforderung des Dieners hin begeben sich Mutter und Tochter zu Tisch, weil (!) die Gäste schon da sind!

Sh I, 4 ist der Schauplatz wieder „Eine Straße“, auf der R., Mercutio, B. mit fünf oder sechs Masken, Fackelträgern und anderen auftreten. R.'s Bedenken, ob sie allein auf die Einladung des Dieners hin diesen ohne weiteres folgen können, zerstreut B. damit, daß „Umschweife solcher Art nicht mehr Sitte sind“; daß man sie „nehmen mag, wofür man will“ und daß sie ja nach „ein paar Tänzen wieder gehen“ können. R., von seiner „schweren Liebeslast“ niedergebeugt, fühlt sich gar nicht „leicht“ und „frei“ genug, zu tanzen, läßt sich aber doch durch M.'s Beispiel und Rat, „Stich mit Stich“ zu erwidern, bestimmen, sich ebenfalls eine Maske vorzubinden. Seine weitern, durch „einen“ Traum veranlaßten „ahnungsschweren“ Bedenken zerstreut M. durch die Schilderung der Tätigkeit von Frau Mab, „der Feen Traum-Entbinderin“, welche Romeon beweisen soll, daß auf „Träume, Kinder eines müß'gen Hirnes, sich nichts bauen läßt“ und daß deshalb „Träumer öfters lügen“. Als auch B. mit dem Hinweis auf den schon eingetretenen Schluß des Abendessens in ihn drängt, ergibt sich R. in sein Schicksal mit dem Rufe: „Auf, ihr lust'gen Freunde!“

Sh I, 5 spielt in einem „Saal in Capulets Hause“. Mit dem Abdecken beschäftigte Bediente werden von andern nach ihrer Weise zur Eile gemahnt und in den großen Saal gerufen. Hierauf begrüßt der alte Capulet seine Gäste in jovialer Weise und behandelt die Diener um so gröber. Während er sich mit seinem Vetter Capulet in Jugenderinnerungen ergeht, tritt Romeo ein. Dieser, gleich bei seinem Auftreten von Juliens Schönheit geblendet, wird von Tybalt als ein Montague erkannt, und dieser von seinem Oheim kaum zurückgehalten, noch auf dem Feste selbst sich tätlich an R. zu vergreifen. Währenddessen hat sich R. Julien genähert und sie unter dem bekannten Wortgeplänkel geküßt. Nachdem die Wärterin sie zur Mutter entboten, gibt diese Romeon auf dessen Frage über ihr Fräulein Auskunft. Während die Gäste von ihrem Vater verabschiedet werden, erhält J. auf ihre Frage gleichfalls von der Wärterin Bescheid über den sich eben entfernenden R.

Goethe hat aus der zweiten Hälfte von Sh I, 2 das Zusammentreffen des Bedienten mit den beiden Freunden ganz entfernt; denn es wirkt ebenso erheiternd, wie die Beteiligung der gräflichen Ehepaare an dem für die Idee des Stückes durchaus unnötigen Straßenkampfe der Bedienten. Außerdem hat er dadurch, daß er gleich den Anfang des Stückes vor das festgebende Haus verlegte, in R. beim Vorübergehen von selbst den Wunsch erweckt, es wie andere Veroneser zu betreten: auf eine besondere Einladung dazu kam es ja doch nach allem vorher Beanstandeten überhaupt nicht an! Benvolio's bei Sh sich jetzt erst deutlich auf Rosalinden beziehende Mahnung zur Vergleichung konnte hier ebenso wegfallen, da G sie ihn schon in seiner 2. Szene hat aussprechen lassen. Die erste Hälfte von Sh I, 2, Paris' Werbung, verlegt G schicklicher Weise ins Haus, wo C. und P. während des Maskenballes zu diesem Gespräche hinreichende Gelegenheit haben. Dafür mußte nun aber Sh I, 4 heraufgenommen werden, die auch dort auf „einer Straße" spielt, um einerseits Mercutio's sprunghafte Persönlichkeit einzuführen, andererseits dessen später doch noch erfolgendes Erscheinen auf dem Maskenballe zu begründen. Es lautet demnach G I, 3 wie folgt:

M. Wohin? wohin?
R. Du kommst uns eben recht.
85 Ein schneller Einfall rufet uns zum Fest,
Zu dem wir freilich nicht gerufen sind.
Wir gehn uns zu vermummen, komm du mit!
Nimm einen Mantel, nimm ein fremd Gesicht.
M. Das laß ich bleiben: alles hilft mir nichts!
Es kennt mich jedes Kind, ich weiß wie's zugeht. 90

91 Ich bin ein ausgezeichneter Mann; ich habe Charakter in Gestalt und Stimme, im Gehen und Kommen, in jeglicher Bewegung. — B. Freilich! Dein Wänstchen hat einen besonders spitzfindigen Charakter. M. Ihr habt gut reden, ihr andern Zahnstocher! ihr Bohnenstangen! Ihr hängt Lappen auf Lappen über euch her: wer will euch da herauswickeln? Aber ich, mit dem schwersten Mantel, mit der wunderlichsten Nase, ich mag auftreten, wo ich will, gleich lispelt einer hinter mir drein: da geht 100 Mercutio! Bei meiner Treu', es ist Mercutio! Wäre das nicht höchst ärgerlich, wenn es mir nicht 105 zum Ruhm gereichte! Denn da ich einmal Mercutio bin, so sei ich denn Mercutio, und immer Mercutio. — Nun gehabt euch wohl! Macht eure Geschäfte so gut es gehn will; ich suche meine Abenteuer auf dem Kopfkissen! Ein luftiger Traum soll mich erquicken, indeß ihr den Träumen 110 nachlauft und sie so wenig haschen könnt als ich.

Dann bin ich frisch, wenn euch Aurora thränt,
Und ihr vor Müdigkeit, vielleicht vor Liebe, gähnt.
(Ab.)
R. Laß ihn! Denn so geziemt's den Freunden auf das Beste;
Ein jeder ziehe hin zu seinem eignen Feste. 115
(Ab mit B.)

Die folgenden, dem ersten Akte von Sh angeglichenen Szenen spielen nun sämtlich in einem „Saal in Capulets Hause" auf dem „Maskenball". G I, 4 zeigt „Capulet und Paris im Gespräch". (Zu beachten die 4 Reimpaare.)

P. Zu solchem Feste ziemt ein festlich Wort.
Was sagt ihr, edler Herr, zu meinem Werben?
Erlaubt, daß ich's hier feierlich erneue.
Kein Wunder, daß mich Juliens Glanz und Werth,
120 Der allen leuchtet, mächtig an sich zieht.
Nicht rasche Neigung ist's: ein ganzes Jahr
Begleitet schon mein Auge diesen Stern.
Zwar vor mir selbst bescheid' ich mich, zu schweigen:
Denn Werth und Unwerth schätzt ihr selbst am besten;
125 Allein des Äußern darf ich wohl gedenken:
Verwandt bin ich dem Prinzen, jung und reich.
C. Ein doppeltes Gefühl erreget mir
Die ehrenvolle Werbung, junger Mann.
So geht's dem Vater. Wächst die Tochter auf,
Forscht er für sie nach einem würd'gen Gatten; 130
Doch kommt zuletzt der Augenblick, erscheint
Ein Jüngling, werth, sie mit sich heimzuführen,
Dann bebt das Vaterherz, und schwanket sorgenvoll:
Er fürchtet, sie auf ewig zu verlieren,
Durch die in Enkeln er sich selbst gewinnen soll. 135
P. Doch überwindet Weisheit solches Bangen.
C. Mein Zögern ist verzeihlich, lieber Graf.
All meine Hoffnungen verschlang die Erde:
Mir blieb nur dieses hoffnungsvolle Kind;
Doch werbt nur, werther Mann, sucht euer Heil: 140
Mein Will' ist von dem ihren nur ein Theil.
Wenn sie aus Wahl in eure Bitte willigt,
So hab' ich im voraus ihr Wort gebilligt.

G I, 5 zeigen die Gräfin, Julia und die Wärterin im Gespräch über die geplante Verheiratung Juliens, wie bei Sh I, 3: nur daß 391—395 und 409—417 wie in M α ausgelassen sind, und 402, wie S. 32 angegeben, verändert ist.

G I, 6 entspricht Sh I, 5, 574—586, nur daß Benvolio auf Romeos Frage (S. 17) antwortet.

G I, 7 entspricht Sh I, 5, 574—628 mit Auslassung von 612, 618, 621 f. wie in M α.

G I, 8 ist ein Goethen ganz eigner Einschub. Er ergänzt einerseits den Eindruck, den wir aus G I, 2 und 7 schon über den öffentlichen Zustand in Verona bekommen haben und bestärkt uns in der ebendort aus Romeo's und des alten Capulet's (in Sh I, 1 auch der Gräfinnen) Munde erhaltenen Meinung, daß eine Ausgleichung der Gegensätze wohl möglich und nur deshalb noch nicht eingetreten war, weil jede der beiden Parteien von ihrer eignen „Ehre" zu hoch dachte, um aus freien Stücken selber damit anzufangen; anderseits liefert er einen neuen Beitrag zur Einsicht in Mercutio's Charakter, der von seiner humoristischen Weltanschauung aus die Schwächen aller erkennt und beleuchtet, darum aber auch allen die Wahrheit sagen und sie von ihrem Irrtum belehren kann, ohne von ihnen darum selbst besonders empfindlich angefochten zu werden.

Der Prinz und Mercutio, vermummt, treten aus den vorderen Kulissen auf.
Benvolio ist aus dem Hintergrund hervorgekommen.

B. Da ist Mercutio! Uns zu belauschen
Kommt er hierher: doch es gelingt ihm schlecht:
Denn ich erkannt' ihn gleich. Doch wer ist mit ihm?
220 Ein edler Mann, ihn birgt die Maske nicht.
Mercutio soll mir leiden. (An ihm sanft vorbeigehend.)
Ein Mercutio
Von jenen vielen, die sich überall
An allen Straßenecken zeigen, der ist hier.
Gegrüßt Mercutio!
M. Stille, sag' ich, still!
225 B. Wer ist dein Partner?
M. Stille, hörst du, still!
B. Wahrhaftig, er ist ernst! da geh' ich gleich hinein;
Wo Thoren ernsthaft sind, da ist nicht gut zu sein.
(Ab.)
Prinz (seinen Tabarro entfaltend).
Wir brauchen uns nicht ängstlich zu verhüllen:
Ich bin nicht hier, um unerkannt zu sein.
230 Die beiden Häuser Capulet, Montague
Sie stören längst die Ruhe meiner Stadt.
Nicht Strenge, nicht Gewalt bezähmten sie;
Der Milde glückt's vielleicht, sie zu gewinnen.
Persönlich will ich mich in ihre Feste
235 Hinfortan mischen; wenn sie froh sind, wend' ich
Ein freundlich, ein versöhnend Wort an sie,
Vielleicht geräth es besser als vom Thron.
M. Dächte Jedermann wie Eure Hoheit, so müßte man zu Jedermann Eure Hoheit sagen.
240 P. Gern theilt' ich meine Hoheit unter alle,
Wenn nur daraus ein ganzer Fried' entstünde.
M. Den ganzen Frieden schafft die Eine Hoheit.
P. So muß ich die nicht haben; denn der Friede
Will sich in meiner Stadt noch nicht ergänzen;
Allein was hilft's! Was tausendmal mißlungen, 245
Wird doch zuletzt dem Schicksal abgedrungen.
M. Dem Schicksal wol, nur nicht den Menschen. Das ist eine verwünschte Race. Es nimmt mich nur Wunder, daß nicht alle Knaben mit Schmarren auf 250 die Welt kommen: denn ich habe in meinem Leben nichts schmarrenlustigeres gesehen, als unsre jungen Männer. Ihre Hand muß prädestinirt sein, einen Degen zu führen; denn jeder greift gleich darnach, und da bleiben, wie Vögel an der Leimstange, die Finger am Griffe kleben, bis sie mit Blut los ge- 255 waschen werden.
P. Du schilderst meine Stadt mit großer Kenntnis.
M. Ist's doch, als wenn alle Schneider in Verona Wundärzte wären, und man nur so vor die Werkstatt 260 treten dürfte und rufen: „Heda, Meister! Heda, Geselle! Junge! Heraus mit euch! Nadel und Zwirn, Nadel und Seide! Da flickt mir einmal den Arm, die Brust, den Bauch zu", ebenso als wenn's alte Wämser wären, die gelegentlich einmal so einen Riß kriegen. 265
P. Der Haß schafft Mordlust, Mordlust schaffet Haß.
Auf dich, Mercutio, setz' ich mein Vertrauen:
Du bist mir nah verwandt, gehörst zu keiner
Der streitenden Parteien, ob du gleich
Zu Romeo, zu den Montagues dich hältst. 270
So wirke mir besonders auf die Jüngern:

Der Alten Starrsinn macht es fast unmöglich:
Denn Jugend ist zwar heftig, doch verträglich.
M. Versucht will alles sein: denn jede Nummer
275 Kann ihren Treffer, ihre Niete finden.
P. Besiegt ward Liebe wohl schon durch Gewalt,
Doch nie der Haß, der Allgewaltigste.
Deswegen such' ich durch das holde, sanfte,
Im Stillen mächtige Mittel der Vermählung
280 Die beiden Häuser an mein Haus zu knüpfen.
Graf Paris wirbt um Capulet's Tochter Julia,
Und ich begünstige die Werbung gern,
Er ist, wie du, mir ein geliebter Vetter.
So fahre fort, Mercutio, mir zu dienen,
Der du die Klugheit unter Scherz verbirgst. 285
In trüber Zeit besieget allermeist
Die Laune des Geschicks ein heitrer Geist.
M. So ist's, mein Fürst! Und so sind jetzt
Auch meine Possen eurem Dienst bereit.

(Zu beachten die 5 Reimpaare.)

G I, 9 beschreibt den Eindruck, den des Prinzen Anwesenheit auf „*Capulet* und *Mehrere*" mit „*Tybalt*" macht. (2 Reimpaare.)

C. Ist's wahr, der Fürst ist hier?
290 T. Du siehst ihn dort.
C. Welch unerwartet Glück! Mir g'nügt kein Wort.
P. Kein Wunder führet mich an diesen Ort.
Ich mag das Haus von ganzem Herzen segnen,
Wo Freud' und Friede lieblich sich begegnen.
Seid alle mir gegrüßt, besonders aber 295
Erblick' ich gern hier meinen Vetter Paris.
(Gegen Capulet gewendet.)
Er sei euch wohl empfohlen, so wie mir.
(Der Prinz in den Hintergrund, alle folgen ihm.)

G 1, 10 entspricht im Ganzen Sh I, 5, 629—647. Bühnenanweisungen sind: „*J. und R. als Pilger.*" R. beginnt das berühmte Sonett, „*indem er heftig Juliens linke Hand ergreift.*" Nach seiner ersten Strophe heißt es von ihm: „*Er küsst ihre Hand,*" nach seiner zweiten Strophe von J.: „*anmutig starr, wie ein Bild dastehend, und vor sich hinsehend*". Nach Sh 643 heißt es: „*er küsst sie auf den Mund*"; nachdem er dann noch gesprochen: „*Dein Mund entnimmt die Sünde mir vom Herzen*", spricht J., „*mit höchster Anmut gegen ihn bewegt*": „*Nun hat die Sünde sich zu mir gekehrt*". Es folgen die oben (S. 36) erwähnten Worte und Juliens Schlußworte: „*Ihr küsst ja recht gelehrt.*"

G I, 11 entspricht inhaltlich Sh I, 5, 648—659. Nach der Botschaft der Wärterin (Vs. 648) heißt es: „*Julia in den Saal,*" nach der Auskunft der Wärtin an R.: „*Wärterin in den Hintergrund, wo ihr J. begegnet. Sie halten sich zusammen.*" Was R. darauf zu sagen hat, spricht er „*vorn*"; die Szene schließt mit den oben (S. 32) angegebenen Worten der beiden Freunde.

G I, 12 entspricht, abgesehen von den oben (S. 31) erwähnten Auslassungen, Sh I, 5, 660 ff.; ebenso ist

G I, 13 fast ganz gleich Sh I, 5, 667—685.

G I, 14 wird nur durch Sh II, 2 gebildet, da Sh II, 1 mit Recht ganz aus gelassen wird; denn es ist nicht so natürlich, daß Benvolio und Mercutio Romeon, der ihnen im Gedränge des Maskenballes aus den Augen gekommen ist, suchen um ihn etwa bei einem Abenteuer, das sie ihm gar nicht zutrauen, zu überraschen, als es natürlich ist, daß R. in der Nähe des Platzes bleibt, wo die Liebe in so hellen Flammen über ihm zusammengeschlagen ist. Es wird dadurch freilich eine, aber eigentlich doch nur kleine Veränderung der Szenerie gefordert: aber was bedeutet das gegenüber dem fünfmaligen Szenenwechsel bei Sh, allein im ersten Akte, und dem zweimaligen, den bei ihm schon diese ersten zwei Szenen des zweiten Aktes wieder erfordern? Ja, es ist „eine beifallswürdige Änderung, daß das unvergleichlich reizende Gespräch im Garten zwischen R. und J. aus dem zweiten Aufzuge des Shakespeare'schen Stückes an das Ende des ersten Aufzuges verlegt ist, dadurch scheint

mir Goethe einen doppelten Vorteil erreicht zu haben. Einmal schließt jetzt der Akt mit einer der schönsten Szenen des Stückes, die während der Zwischenpause nun im Innern des Zuschauers eine Zeitlang in lieblichen Tönen fortklingen kann. Dann treten dadurch auch die Hauptmassen der Dichtung reiner auseinander; der Herzensbund der Liebenden ist fest entschlossen, der Plan ihrer geheimen Vermählung durch Lorenzo ist entworfen und verabredet."[63])

Wie bei Sh, hat sich auch bei G J. nach dem Balle auf ihr Zimmer zurückgezogen, das auf „Capulets Garten" sieht, und hat R. sich noch in der Nähe des Hauses auf dessen Gartenseite zu halten gewußt: jene versucht den Aufruhr der auf sie einstürmenden Gefühle durch ihr Verweilen am Fenster und durch den Anblick des mondbeschienenen Gartens zu beruhigen, und dieser konnte nicht von hinnen, da sein Herz ihn trieb zu bleiben. Das läßt ihn G mit — abgesehen von dem ersten — eigenen Versen also aussprechen:

Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt!
Wer weiß von Durst am Quell, der ewig kühlt?
Die Wunde schmerzt! Wer dächte sich die Narben.
Der Durstige, soll er am Quelle darben?
Nein! hier ist Wund' und Quell, und Schmerz und Heil.
Sei was es will, es werde mir zu Theil. 355

Während J. „oben hinter dem Fenster im Schleier" erscheint, ergeht sich R. monologisch in deren Lobpreis mit den textlichen Veränderungen, wie sie oben besprochen sind. Auf Juliens zweimalige monologische Apostrophierung Romeos tritt dieser endlich auch hier näher, und es beginnt nun, mit im Ganzen wenigen und für das Stück unwesentlichen Veränderungen jenes bekannte Zwiegespräch über den Namen, über die Verwandten, über Juliens Überrumpelung durch Belauschung ihres Monologs seitens Romeos, und über ihre Verabschiedung Romeos bis zum nächsten Wiedersehen. Von der Wärterin gerufen, kehrt J. auch hier noch einmal zurück und spricht die — mit Ausnahme des letzten Verses — ganz wörtlich entlehnten Worte:

Wenn deine Liebe, tugendsam gesinnt,
Vermählung wünscht, so laß mich morgen wissen
Durch Jemand, den ich zu dir senden will,
Wo die Trauung willst und wann vollziehn.

In dem Einschub, den G. hier macht und Romeon in den Mund legt, liegt wohl die bis jetzt **wichtigste** und von nun an, wie des Weiteren gezeigt werden wird, die Handlung **bestimmendste** Veränderung, die G sowohl S wie Sh gegenüber vorgenommen hat.[64]) Er lautet:

505 Das was du wissen willst, ich weiß es schon:
Ich hab' es gleich bedacht, und zwischen uns
Was soll das Schicken? Laß von Mund zu Mund
Geheimes wie Gewöhnliches uns wechseln.
Du kennst Lorenzo, jenen werthen Mann,
510 Der allen beisteht, heil'ger Liebe voll,
Und alles richtet, schlichtet und vermittelt.
Auch dir ist er ein Vater, kennt dein Herz,
Dein schuldlos Herz, und hat gewiß schon oft,
Wenn du ihm kindlich beichtetest, gelächelt.
So komm denn! Sieht er ernst und will er schelten, 515
Wird Liebe doch auch bei dem Heil'gen gelten.
Er legt die fromme Hand auf unsre Hände,
Und alle Sorg' und Furcht, sie hat ein Ende.

Nun erst spricht Julia in unvergleichlich schöneren Worten als bei S:

So sei es denn! In allem folg' ich gern,
Auch durch die Welt, dir meinem Freund und Herrn. 520

Nachdem die Wärterin Julien zum dritten Male gerufen, muß diese natürlich nun in Sh II, 2, 899 sagen: „Ich **komme** morgen früh —". J. geht zurück, und R. antwortet auf ihren Gute Nacht-Gruß nicht konditional wie bei S, sondern bestimmter:

[63]) Viehoff, a. a. O. S. 272.

[64]) Hierüber schweigen sich aber die mir bekannten Dramaturgien, auch die Goethes Arbeit mit 3 Zeilen abtuende **Bulthaupts**, vollständig aus!

„Der Nacht raubst du ihr Licht, und sie wird bang durchwacht.“ Julie, ihn wieder zurückrufend, spricht in bezug auf die „heisere Abhängigkeit“, die „nicht wagt laut zu reden“, die allerdings von Sh—S freieren, aber um so schöneren Worte:

> Doch sie wagt's, wenn es lebendig
> Im Innern klingt, und Romeo, Romeo klingt.
> Sollt' ich das Echo fürchten? Romeo nennt
> Auch wohl das Echo gern. O Romeo, Romeo!

Nach dem Spiele mit den Worten „stehn“ (bleiben) und „vergessen“ schließt der Akt, mit starker Veränderung der nächsten Zeilen Julias (s. o.):

> J. Es tagt beinah. Jch wollt', du wärst hinweg!
> 550 Doch weiter nicht, als sich ein Lieblingsvogel,
> Den wir am langen Band gefangen halten,
> Entfernen kann. Er flattert kaum ein wenig,
> Gleich zieh ich ihn zurück an meinen Busen.
> R. O! ziehe mich zu dir!
> J. Wie gern! Geliebter!
> Ich hegt' und pflegte dich gewiß zu Tode. 555
> Nun gute Nacht! So süß ist Trennungswehe;
> Ich riefe gute Nacht, bis ich den Morgen sähe!
> (Sie geht zurück.)
> R. Auf deinem Auge Schlaf, und Fried' in deiner Brust!
> O wär' ich Fried' und Schlaf, und ruht in solcher Lust!

Die Weglassung der zwei letzten Zeilen aus Sh—S erklärt sich aus dem von R. in dem oben zitierten Einschub Gesagten: sie finden sich aber auch nicht in M α.![65]) In Vs. 567 ff. sind sechsfüßige Jamben, wie bei S in Vs. 557 und 559, bei Sh in M α 939! Die Reimpaare in 556 ff. entsprechen dem Vorbilde von Sh—S. Überhaupt hat sich G in bezug auf Versmaß und Reime nicht bloß in der Überarbeitung des Shakespeare-Schlegelschen Textes möglichst streng an diese seine Vorlagen gehalten, sondern auch in dem, was er an Eigenem dazu gegeben und eingeschoben hat. Reime befinden sich in letzterem bisher nur in Vs. 26, 76—83, 114 f., 132 ff., 226 f. (diese zwei zugleich mit sechsfüßigen Jamben), 245 f., 291—294, 354 f.. 515—520.

Der zweite Akt von G hat an Zeilen:

aus Sh	völlig ausgelassen:	unverändert aufgenommen:	verändert in Wortlaut und Interp.:	verändert in Interpunktion allein:	von Goethe		aus Sh	
					II,1	—	30	II, 3
					2	14	58	
II, 3	2	70 (73)	10	9			16	II, 6
					3	—	21	
II, 4	188	—	—	—	4	—	35	III, 1
II, 5	77	—	—	—	5	—	22	
II, 6	2	27 (30)	5	2	6	2	78	
III, 1	11	171	11	15	7	—	60	
	280	268	26	26		16	320	
		320				336		

[65]) Dieses Ms. hat überhaupt ca. 270 Zeilen von den 945 des M β nicht (= 683 Zeilen), so daß die Zahl der Zeilen bei G ihm gegenüber überhaupt nur um ca. 120 geringer ist.

M β hat im Ganzen für diese aus Sh benutzten Szenen 596, M α 463 Zeilen!

Sh II, 3 zeigt uns den Bruder Lorenzo, wie er im „Klostergarten" Blumen sucht und ihre guten Eigenschaften rühmt, namentlich aber von einer ihre Doppelwirkung hervorhebt. Verwundert, den eintretenden Romeo so früh schon bei sich zu sehen, erfährt er von diesem, daß in seinem Herzen Rosalindens Stelle von Julia eingenommen sei, mit der R. durch L. „noch heute vermählt" werden möchte. Nachdem er Lorenzo's Vorwürfen wegen seines Abfalles von Rosalinden mit dem Hinweis auf deren Sprödigkeit entgegengetreten, erklärt sich L. geneigt, ihm beizustehen, worauf er den Garten auf R.'s Bitten mit diesem verläßt.

G II, 1 und 2 stimmen bis hierher fast wörtlich mit Sh = S überein. Nur als L. Rosalinden entschuldigt:

646 „Sie wußte wohl, dein Lieben
Sei zwar ein köstlich Wort, doch nur in Sand geschrieben",

fällt ihm R., unmittelbar hieran anknüpfend, in die Rede:

„Damit die Neigung nun in Erz geschrieben sei,
So steh uns, heil'ger Mann, mit deinem Segen bei!
650 Ich konnte nie von dir, was unrecht war, begehren,
Du durftest jeden Wunsch als billig mir gewähren.
Ist Rosalinde nicht noch meine Schuldnerin,
Da ich mein ganzes Selbst schon Julien schuldig bin?
Denn, wie im Donnerschlag sich Blitz, Ruin und Flammen
655 Auf einmal kund thun, so entbrannten wir zusammen,
Mit Einem Mal im Blick und Händedruck und Kuß,
Und so muß jedes denn, dieweil das andre muß.
L. Der Väter alter Haß zerstört der Kinder Lust.
R. Zerstör' er denn zuerst der beiden Kinder Brust!
Mein Vater, was uns droht, es ist nicht zu bedenken, 660
Die Trennung, sie allein müßt' uns zu Tode kränken." [66])
(Er wirft sich leidenschaftlich Lorenzo an den Hals.)

Sh II, 4 zeigt uns wieder „Eine Straße", in der Benvolio und Mercutio auftreten. Sie sprechen über eine Herausforderung, die Romeo von Tybalt erhalten hat, und wägen, M. in sehr zweideutiger Weise, beider Chancen gegen einander ab. M. fährt in seinen losen Redereien auch noch nach R.'s Hinzutreten fort und neckt diesen wegen seines plötzlichen Verschwindens nach dem Maskenballe. Das Hinzukommen der Wärterin, welche später nur sagt, daß sie von Julien geschickt sei, aber nicht weswegen, gibt seinen Neckereien gegen R. ebensowohl neue Nahrung, wie willkommenen Anlaß zu Spöttereien gegen die Wärterin und deren „Mann" Peter, die hinter seinem Rücken mit groben und ungezogenen Reden gegen ihn nicht zurückhalten. Die Wärterin, welche Romeon auffordert, ihr Fräulein nicht „an der Nase herumzuführen", begnügt sich damit, daß er „beteuert", und nimmt gegen ein Trinkgeld die Botschaft an dieses mit nach Hause, „diesen Nachmittag" angeblich zu Lorenzo zur Beichte zu gehen, in der Tat aber zur Trauung mit ihm dort zusammenzukommen, für sich aber die Weisung, hinter der Abtei auf R.'s Diener zu warten, der ihr eine Strickleiter bringen soll. Nachdem sie Romeon vor seinem Diener gewarnt und in frech aufdringlicher Weise auf Paris' Nebenbuhlerschaft hingewiesen hat, trollt sie mit ihrem Peter ab. Goethe hat diese ganze Szene weggelassen, nicht bloß wegen der faden Redereien Mercutios und der frechen der Wärterin, sondern auch weil er sie nach dem oben erwähnten Einschub (Vs. 505—518) gar nicht mehr nötig hatte, ebenso wenig wie

[66]) Es ist zu beachten, daß G auch in seinem Einschub sich an das von S in Sh II, 3 durchweg angewendete Versmaß des Alexandriners angeschlossen hat. — Über die bei S nach G 646 f. folgenden Zeilen vergl. S. 14 ff. und S. 31 u.

Sh II, 5, wo Julie die Rückkehr der Wärterin erwartet, von dieser aber, als sie endlich anlangt, nur schnöde Antworten wegen des steten Herumgejagtwerdens bekommt, unartige Anspielungen auf R. mit anhören muß und nur zuletzt die Weisung empfängt: „Eilt ihr zum Altar!“ „Ich will zur Mahlzeit erst!“ So konnte also Goethe an seine zweite Szene (nach vs. 661) sofort Sh II, 6 anschließen, deren erste Hälfte (Sh 1308—1322) er noch mit ihr verbindet: Lorenzo's Einwilligung und Mahnung, während ihre zweite Hälfte durch Juliens Hinzukommen in

G II, 3 mit den auf S. 14 angegebenen Worten Lorenzos zu der erbetenen priesterlichen Weihe ihres Herzensbundes führt.

Sh III, 1 ist von G fast wörtlich benutzt, aber in 4 Szenen zerlegt worden. Ihr gemeinsamer Schauplatz ist hier „Straße“, dort „ein öffentlicher Platz“.

G II, 4 führt auf ihm dieselben Personen vor: Mercutio, Benvolio, Page und Bedienter. M. führt das große Wort, indem er Benvolion wegen dessen Warnung vor den Capulets eine Streitsucht vorwirft, die vielmehr er selbst besitzt.

G II, 5 läßt Tybalt und andere zu ihnen stoßen, von denen T. mit M. wegen dessen Hinneigung zu Romeo anbinden will, während B. sie von einem Straßenkampf mit Rücksicht auf die überall gaffenden Augen abzubringen sucht.

G II, 6 wird der herankommende Romeo von T. herausgefordert. Da R. aber (bei Sh aus Liebe zu T.) nicht darauf eingeht, tritt M. sofort (also unter Auslassung von Sh 1406—1412, von denen 1411 f. auch bei M α fehlen) an R.'s Stelle. Sie fechten, vergebens von R. mit Berufung auf des Prinzen Gebot davon abgemahnt Während T. mit seinen Anhängern sich entfernt, entdeckt M. seine tödliche Verwundung, weist R.'s Teilnahme sarkastisch zurück und wird, unter seinen über beide Häuser ausgesprochenen Flüchen, von B. abgeführt. Der noch auf dem Platze befindliche R. erfährt durch den zurückgekehrten B. den eingetretenen Tod M.'s und rächt ihn, indem er nun seinerseits den wieder herangekommenen T. im Zweikampf ersticht. Die Szene schließt in der S. 32 angegebenen Weise, d. h. indem B. Romeon zur Flucht auffordert und dessen Pagen deren Beschleunigung befiehlt.

G II, 7 bringt „Wachen, welche den B. arretieren, sodann den Prinzen mit Gefolge, Montague, Capulet und andere“. Die Gräfinnen Capulet und Montague sind schicklicherweise auch hier von G gänzlich aus dem Spiele gelassen worden: was sie bei Sh zu sagen haben, ist hier der Rolle ihrer Gatten zugeteilt. B. erstattet auch hier Bericht über den eben beendeten Kampf, Capulet fordert vom Prinzen Rache, Montague Gerechtigkeit. Der Prinz spricht einstweilen sofort den Bann über R., der schnell von hinnen fliehen soll, wenn er nicht sofort dem Tod verfallen will.

Durch die Herübernahme von Sh III, 1 in G II, 4—6 ist es erreicht, „daß sich in diesem Aufzuge zwei kontrastierende Gruppen gegenüberstellen: die durch L. im Geheimen vollzogene kirchliche Verbindung, und das Ereignis, welches den die Neuvermählten trennenden Spruch des Staatsoberhauptes hervorruft.“ [67]) Auch ist hier, ebenso wie durch die Herübernahme von Sh II, 2 in G I, möglichst die Einheit des Ortes gewahrt und die Vielheit der Verwandlungen vermieden: G I spielt nur vor und in Capulets Haus, G II im Klostergarten und auf der an ihn stoßenden Straße!

[67]) Viehoff, a. a. O. S. 273.

Der dritte Akt von G hat an Zeilen:

aus Sh	völlig ausgelassen:	unverändert aufgenommen:	verändert in Wortlaut und Interp.:	verändert in Interpunktion allein:	von Goethe		aus Sh	
III, 2	(5)	52	76	16	III, 1	1	34	III, 2
					2	1	110	III, 2
III, 3	—	135	22	22	3	14	—	
					4	—	78	III, 3
					5	3	99	III, 3
III, 4	36	—	—	—				
	36 (41)	187	98	38		19	321[68])	
		325[67])				340		

In M α sind ca. 100 Zeilen weniger als in M β mit dessen 357 Zeilen.

Sh III, 2 versetzt uns in Juliens Zimmer, wo sie ihren Romeo erwartet. Sie wird in ihrem Monologe unterbrochen durch die Wärterin, welche jammernd die Strickleiter hinwirft, die sie von R.'s Diener geholt hat (s. S. 50). Nur auf martervollen Umwegen erfährt J. von ihr, daß der Erschlagene, den die W. bejammert, Tybalt, und daß dessen Mörder Romeo ist. Zwischen dem Jammer um ihren ermordeten Vetter T. und um ihren verbannten Gemahl R. hin- und hergeworfen, verteidigt sie letzteren gegen der Wärterin höhnische Worte und beklagt ihr und sein durch dessen Verbannung einer Trennung durch den Tod gleich gewordenes Geschick. Die W. tröstet sie mit der Aussicht auf Romeo's Kommen, den sie beim Pater holen will und auf Juliens Wunsch auch holen soll.

G III, 1 enthält Juliens Monolog an die Nacht (s. S. 17 f. und 28 f.), dem Wortlaut nach ebenso stark verändert, wie

G III, 2 ihr Gespräch mit der Wärterin (s. S. 17, 19 ff. und 26 f.), abgeschlossen durch Juliens Worte:

„O such' ihn auf! Gib diesen Ring dem Treuen,
1040 Bescheid' ihn her; dann werde was da will.

G III, 3 versetzt uns in „Lorenzo's Zelle" mit „Bruder Lorenzo" und „Page" als Personen. Die Szene ist ein Einschub Goethes und insofern von Bedeutung, als der Pater später das Zurückbleiben des Pagen in Verona ganz vergessen zu haben scheint, und nun nicht hindern kann, daß R. durch diesen in ganz anderer Weise über Juliens Tod unterrichtet wird, als es Lorenzo's durch einen Ordensbruder zu schicken beabsichtigter Brief selbst getan haben würde. Die Szene lautet:

P. Ehrwürd'ger Vater! sagt, wo ist mein Herr?
L. Nicht weit, mein Sohn; doch kannst du diesmal ihn
In seinem Schmerz nicht sehn. Sei unbesorgt,
Ich schaff' ihn aus der Stadt nach Mantua.
1045 Du bleibest hier in seines Vaters Haus,
Wenn sie ihm etwa Botschaft senden wollten.
Was ich an ihn zu bringen habe, trägt
Mir gern ein Bruder meines Ordens fort.
P. O laßt mich mit, ihm in der Not zu dienen!
L. Du dienst ihm besser, wenn du hier verweilst. 1050
P. Du fesselst meinen Leib an diesen Ort;
Doch meine Seele zieht mit Romeo fort.
So früh wird solches Unheil mir gesandt,
In meinem Herrn als Knabe schon verbannt. (Ab.)

Zu beachten sind die zwei letzten Reimpaare.

[68]) Zu der Differenz vgl. das bei der Tabelle zu G I Gesagte.

Der in Sh III, 3 verlangte Szenenwechsel ist nun für G III, 4 f. nicht mehr nötig. G III, 4 führt uns L. im Gespräche mit R. vor, dem er sein Verbannungsurteil mitteilt, worüber dieser als „vermählt seit einer Stund'“ natürlich ebenso untröstlich ist (vgl. S. 32), wie wir es schon von Julia sahen, und wie es deren Wärterin in G. III, 5 von dieser noch bestätigt. Nachdem L. seinem Schützling auseinandergesetzt hat, wie vielfaches Glück er trotz seiner Verbannung schon genießt und noch genießen kann, entläßt er die Wärterin mit der Weisung, ihre Herrin auf den Besuch ihres jungen Gatten vorzubereiten. Das Gleiche tut L. mit R., dessen Mut durch die Übergabe von Juliens Ring als Zeichen ihrer Verzeihung für Tybalt's Ermordung neu belebt ist. Die ganz bestimmten und mit der vierten Szene (in G) zusammenhängenden Verhaltungsmaßregeln, mit denen ihn L. entläßt, lauten:

„Verkleidet eile mit dem Frühsten fort,
Und schnell nach Mantua. - Es soll an Botschaft
Von mir zu dir zu deinem Trost nicht fehlen:
Ein treuer Bruder meines Ordens meldet 1230
Von Zeit zu Zeit dir jedes gute Glück,
Das hier begegnet.“

Sh III, 4 ist bei G ausgefallen. Die Szene stellt „ein Zimmer in Capulet's Hause“ dar, wo das Ehepaar Capulet sich bei Paris mit dem eingetretenen Todesfall dafür entschuldigt, daß sie bisher keine Zeit gehabt haben, ihre ebenfalls in Trauer um den geliebten Vetter versunkene „Tochter anzumahnen“. Während nun die Mutter Julien am nächsten „Morgen früh ausforschen“ will, da sie sich „heut' Nacht mit ihrem Gram verschloß“, verbürgt sich der Vater (am Montag!) dafür, daß Julie spätestens am Donnerstag derselben Woche mit Paris vermählt (!) werden wird. Mit der erneuten Mahnung an seine Frau, Julien noch „eh' du schlafen gehst, auf diesen Hochzeitstag zu bereiten“, trennt man sich zur großen Freude des müden Grafen. — Goethe hat wohl mit schicklichem Recht diese Szene weggelassen, später aber durch eine ähnlichen Inhalts ersetzt (s. u.). Dadurch aber, daß er Sh III, 1 noch in den 2. Akt hinübernahm und mit Sh III, 4 den 3. abbricht, hat er auch in diesem 2 Gruppen einander gegenübergestellt: die Wirkung der Kunde von Romeo's Verbannung auf Julia, und den Eindruck dieser Nachricht auf Romeo.

Der vierte Akt von G hat an Zeilen:

aus Sh	völlig ausgelassen:	unverändert aufgenommen:	verändert in Wortlaut und Interp.:	verändert in Interpunktion allein:	von Goethe		aus Sh	
					G IV, 1	—	53	III, 5
III, 5	13	193	22	20	2	—	67	
					3	—	75	
IV, 1	45	26	55	2	4	11	39	
IV, 2	46	—	—	—	5	52	—	
IV, 3	16	4	35	4	6	4	—	
IV, 4	27	—	—	—	7	2	83	IV, 1
IV, 5	143	—	—	—	8	2	44	IV, 2
	290	223	112	26		71	361	
		361				432		

M β hat von Sh III, 5 bis IV, 5 incl. 651 Zeilen, M α ca. 520. Des beschränkten Raumes wegen müssen die Inhaltsangaben der einzelnen Szenen von jetzt an noch mehr beschränkt werden:

G IV, 1 enthält mit wenigen Veränderungen die Verabschiedung Romeo's vom „Balkon und Garten" aus = Sh 1905—1964,

G IV, 2 ebenso den Besuch der Gräfin bei Julia mit dem Drängen auf die Hochzeit (bei G: „morgen früh") und Juliens Weigerung = Sh 1965—2035,

G IV, 3 ebenso den Besuch des Vaters bei J. mit derselben Anforderung dieses an sie und mit derselben Weigerung seitens Juliens = Sh 2035—2118,

G IV, 4 ebenso Juliens Aussprache mit der Wärterin, welche ihr den ferneren Verkehr mit Romeo, der infolge seiner Verbannung „so gut wie tot ist", auszureden und um so mehr die Ergreifung der gebotenen Gelegenheit, sich durch Vermählung mit Paris zu entschädigen, einzureden sucht. Nachdem J. ihr befohlen hat, ihren Eltern mitzuteilen, daß sie nach Lorenzo's Zelle gehen wolle, um zu beichten und Vergebung zu empfahn, weil sie ihren Vater so erzürnt, verläßt die W. Julien mit den für das Folgende wieder zweifach bestimmenden Worten:

„Ihr braucht nicht weit zu gehn; er kommt hieher,
Man hat ihn schon berufen, uns und euch
An diesem Schreckenstage fromm zu trösten;
1465 Allein ihr werdet solchen Todestag
In Lebenstage wandeln, wenn ihr Paris
Nur freundlich anseht, dann, wie ich gesagt,
Noch freundlicher und immer weiter fort.
Thut mir's zu Liebe, thut's den Eltern auch,
Die, tiefgebeugt, auf euch das Heil nur setzen. 1470
Er ist nicht weit, Graf Paris ist nicht weit:
Ich send ihn her, und seid nur freundlich, freundlich.

Am Ende ihrer Verwünschungen gegen die W. kann nun J. nach der obenstehenden Veränderung der Worte der W. nicht mehr sagen, daß sie zum Mönche gehen will, ob der nicht Hilfe schafft, sondern sie muß sprechen:

1480 Noch hoff' ich, daß der Mönch uns Hilfe schafft;
Schlägt alles fehl, hab' ich zum Sterben Kraft.
(Reim wie bei Sh = S.)

Durch den Einschub jener Worte der Wärterin ist das folgende nun so vorbereitet, daß zunächst die bei Sh folgende 1. Szene des 4. Aktes, welche uns erst Paris, dann Julien in „Bruder Lorenzo's Zelle" im Gespräche zeigt, von G unmittelbar an das Vorausgehende angeschlossen und ebenfalls in „Juliens Zimmer" verlegt werden konnte: also wieder kein Szenenwechsel, ebensowenig wie in den darauf noch folgenden drei Szenen! Was L. dem P. als „nicht gerade Bahn" anrechnet, ohne vorherige Besprechung mit J. die Vermählung mit ihm — gewissermaßen hinter deren Rücken — zu betreiben, das sucht P. bei G auszugleichen, indem er ihr einerseits seine schon lange zu ihr gehegte Liebe gesteht, und anderseits gerade Tybalt's Tod und Romeo's Verbannung als Gründe der Beschleunigung dieser Heirat anführt, durch welche allein neue infolge jener „Fälle" entstehende Unruhen in Verona vermieden werden könnten. Der Charakter des Gespräches ist ähnlich dem bei Sh = S, seine Form (Monostichen), wenigstens für Juliens Partie, auch. Der Schluß hat, wie in der 6. Szene, je ein Reimpaar.

P. O Gunst, in solcher Trauer mich zu sprechen.
J. Oft ist die Trauer scheinbar, oft die Gunst.
P. Dein reines Herz, es weiß von keinem Scheine.
J. Kein Herz ist rein vor Gott, der alles kennt. 1485
P. Ehrwürdig ist, wer sich vor Gott erniedrigt.
J. Auch Lieb' und Treue liegt in Gottes Hand.

P. Laß deine mich aus seiner Hand empfangen,
Zur Kirche folge morgen mir getrost.
1490 J. Der Kirche bin ich wohl bereit zu nahen,
Doch ich besorg', im Vorhof zu verweilen.
P. Was sagst du mir für Rätsel? Geht die Braut,
Geführt vom Bräutigam, nicht rasch hinein?
J. Aus freiem Triebe wird sie gern ihm folgen.
1495 P. O mache mir den harten Vorwurf nicht!
Ich warb um dich zuerst bei deinen Eltern.
So handelt einer, der für's Leben liebt;
Und hab' ich nicht bei dir auch schon geworben,
Wie lange schon! obgleich mit Worten nicht.
1500 Mit meinen Dienern zog ich oft vorbei,
Und unter allen neigt' ich mich am tiefsten.
Mein Roß war so gewöhnt an diese Straße,
Daß es sich bäumte, lenkt' ich sonstwo hin.
Dies alles hast du wohl bemerken können,
1505 Und hast's bemerkt, und hast mir meinen Gruß,
Anständig zwar, doch frei zurückgegeben,
Nachher zur Amme lächelnd. War's ein Wahn,
Ich glaubt', es gälte mir. Und so bestochen,
Warb ich bei deinem Vater; dieser wies
1510 Mich an die Tochter, und noch zaudert' ich.
Dem zart'sten Werben wollt' ich deine Gunst,
Der freisten Liebe deine Hand verdanken.
J. Nun aber stürmst du, wie mein Vater stürmt.
P. Gar selten führt man Pläne rein hindurch,
Bald werden sie gehemmt und bald beschleunigt. 1515
Und dieser Fall beschleuniget mein Glück:
Denn jetzt wird alles dringend — Tybalts Tod
Und Romeo's Verbannung setzt Verona
Auf's neu' in Aufruhr, wenn nicht unser Bund
Des Fürsten Macht, wie deines Hauses, gründet. 1520
J. Schön ist's, den Frieden seiner Stadt zu geben.
P. Auch dieses Schöne sei dein Eigenthum.
J. Es zu ergreifen fehlet mir die Kraft.
P. Ach liebtest du, dich würde Liebe stärken.
J. Ich liebe wohl, allein das macht mich schwach. 1525
P. Du liebst? und liebst du mich? O sprich nicht: Nein!
J. Vermiednes Nein ist lange noch kein Ja.
P. Wie kann unschuld'ger Mund so künstlich sprechen?
J. Die Kunst ist süß, wenn sie den Schmerz verhüllt.
P. Doch himmlisch, wenn sie Liebe kaum verbirgt. — 1530
Ich scheide nun, dieß sei Beweis der Liebe,
Daß ich nicht bleibe, wenn so gern ich bliebe.

Beim Abgehen trifft P. auf den von der W. gleichfalls schon mit seinem Besuche angekündigten Lorenzo und spricht zu ihm in G IV, 6:

O theurer Vater! sei willkommen hier!
In Worten ficht die schöne Braut mit mir.
1535 O! wenn sie dir das Herz eröffnet; lehre
Dieß holde Herz, daß es sich zu mir kehre. (Ab.)

G IV, 7 entspricht, freilich mit vielen und großen Veränderungen (vgl. S. 21—24 und 32) im Wortlaut, dem Gespräche, welches J. bei Sh mit L. in dessen Zelle, hier in ihrem Zimmer führt. J. verlangt, unter der Drohung, sich zu erstechen, von L. behenden Rat, um aus ihrem Dilemma herauszukommen. Er rät ihr zur Einwilligung in die sofortige Vermählung mit P., zur Entfernung aller Augenzeugen aus ihrem Zimmer und zur Einnahme seines Kräutergeistes, von dessen Wirkung sie, einstweilen in der Familiengruft nur beigestellt, nach den „gemessnen Stunden" erwachen wird.

Indem Sh. IV, 2 — der mit den Bedienten wegen des Hochzeitsmahles polternde Capulet und die aus der Beichte völlig umgewandelten Sinnes zurückkehrende und zur Auswahl des Hochzeitsputzes mit der Wärterin auf ihr Zimmer gehende Julie — und der Anfang von Sh IV, 3 — die die Mutter mit dem Angebot ihrer Mithilfe dabei abweisende J. — ausgelassen werden, läßt uns

G IV, 8 auch weiter in Juliens Zimmer, wo sie, von Zweifeln an Lorenzo's Ehrenhaftigkeit und der Wirksamkeit seines Trankes hin- und hergeworfen, und von der Vorstellung ausbrechenden Wahnsinns bei ihrem Erwachen im Grabgewölbe gepeinigt, schließlich doch Lorenzo's Trank zu sich nimmt und vorläufig ihr Leben mit den Worten beschließt:

„Ich komme, Romeo! das trink' ich dir." —

Nur beiläufig sei darauf hingewiesen, daß durch Goethes Einteilung der Akte und Szenen Akt II, III und IV mit dem erwachenden Tage beginnt, III und IV mit der angebrochenen Nacht schließen.

Der fünfte Akt von Goethe hat an Zeilen:

aus Sh	völlig ausgelassen:	unverändert aufgenommen:	verändert in Wortlaut und Interp.:	verändert in Interpunktion allein:
V, 1	3	38	26	17
V, 2	5	11	11	3
V, 3	67[69])	38	34	38
	75	87	71	58
		216		

	von Goethe	aus Sh	
V, 1	—	11	V, 1
2	35	21	V, 1
3	4	20	V, 1
4	—	30	V, 1
5	13	24	V, 2
6	25	—	
7	30	78	V, 3
8	43	32	V, 3
	150	216	
	366		

Wie die Vergleichung dieser mit der vorausgegangenen Tabelle lehrt, hat G die 4. und 5. Szene von Sh IV ganz weggelassen: und wohl mit Recht! Die Bedientenwitze in der Umgebung und aus dem Munde des sich um die Küche für das Hochzeitsmahl kümmernden Grafen (IV, 4) wollen sich doch weder für den Herrn noch für die Diener in dessen Nähe schicken. Das frivole Benehmen aber, welches die Musikanten und Bedienten nach dem auch ihnen kund gewordenen Tode Juliens selbst im Trauerhause zeigen (IV, 5), wirkt nicht „komisch“, sondern abstoßend. Die Jammertöne des Bräutigams und der Eltern erregen durch die vielen Synonyme vielmehr das Mitleid mit ihrer Schwäche, als mit ihrem Verluste, und die der Wärterin werden durch die Erinnerung an deren kurz vorher geoffenbarte Lascivität nur abgeschwächt. Auch der mit den Musikanten kerankommende Lorenzo, um die Braut zum Gang zur Kirche abzuholen bezw. zu begleiten, kann durch seine Trostesworte und Strafrede, von denen wir doch wissen, dass er sie nicht so meinen kann, wie er sie vorträgt, kaum unsre Teilnahme erwecken und gewinnen. So beginnt denn auch — wieder am Morgen —

G V, 1 wie Sh-S mit Romeo's Auftreten auf einer Straße in Mantua, indem er, mit sehr verändertem Wortlaut, auf Grund eines Traumes die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Julien ausspricht. Da tritt — bei beiden ohne Briefe vom Pater —

G V, 2 sein Page auf und berichtet auf R.'s Frage (s. S. 26) zunächst ganz kurz (wie bei Sh, nur sehr im Wortlaut verändert) von Juliens Tod und Beisetzung. Als aber R. sagt: „du, guter Knabe, träumest, oder ich,“ berichtet dieser, zur größeren Bestätigung seiner Aussage, was er mit eigenen Augen gesehen hat:

[69]) Da Sh V 3 nach M β 317 Zeilen zählt und bei G. nur 110 benutzt worden sind, würden eigentlich 207 Z. davon als völlig ausgelassen bezeichnet werden müssen; weil G aber 140 Z. früher schließt, ist die obenstehende Zahl für diese Auslassungen anzusetzen.

„Als ich es sah, da wünscht' ich mir zu träumen.
Verona's Gassen wogten wie im Aufruhr,
Eins rief dem andern staunend kläglich zu:
1695 Daß Julia todt sei, Capulet's Julia todt.
Zur Leichenfeier tönten alle Glocken,
Und alles Volk strömt' aufgeregt einher.
Da zogen hundert Mönche paarweis, wieder hundert,
Aus allen Klöstern Mönche, still vorbei,
1700 Gebückt von Alter, grau, mit kahlem Scheitel,
Als wären sie es, die zum Grabe schritten.
Dumpf war das Volk, ein jeglicher betroffen
Von diesem würdig seltnen Leichenpomp.
Als aber nun herbei die Bahre schwankte,
1705 Da sprang ich auf zu einem Säulenstuhl,
Und an dem Schaft mich haltend, schaut ich nieder:
Da kam das Himmelsbild, erblaßt und lächelnd,
Als sagte sie: was hast du, Tod, an mir?
Sie lag im Brautgeschmeide. Jedermann
Erwartete — man wollte sie nicht todt — 1710
Erwartete, daß sie sich regen sollte.
Als aber nun der helle Tag die Augen,
Der Glockenklang die Ohren nicht erregte,
Die Sonne nicht zum starren Herzen sprach,
Da fing es an rings um mich her zu schluchzen: 1715
Ich weinte mit. Die Träger zogen hin.
Doch ich ertrug es nicht von ihr zu scheiden,
Und eilte schnell durch richthaft enge Straßen
Voraus zum Kirchhof, drängte mit Gewalt
Mich in die Halle vor das Grabgewölbe. 1720
Eröffnet sah ich da die ehrnen Pforten,
Und Pater Lorenz emsig und bemüht,
Das modernde Gewölb' zu rein'gen und zu räuchern.
Was sag ich viel! Ich hab es selbst gesehn,
In Tybalt's Nähe ward sie beigesetzt. 1725

Nun hält es R. nicht länger mehr in Mantua, er will nicht erst noch Papier und Tinte haben, sondern nur noch Pferde, „denn ich will fort zu Nacht". Nachdem ihn der Page (bei Sh = S Balthasar) verlassen hat, kommt R. in

G V, 3 auf den Gedanken, zu dem nahen Apotheker zu gehen, von welchem er in

G V, 4 das Gift kauft, das ihn zu Juliens Grab begleiten soll; „denn da bedarf er sein".

G V, 5 versetzt uns in den „Klostergang" (zu Verona), wie Sh V, 2, wo Bruder Marcus (bei Sh = S Johannes) Lorenzon mitteilt, daß er weder einen Brief von Romeon aus Mantua mitbringt, noch den Lorenzo's an R. nach Mantua hat bringen können, da er überhaupt nicht nach M. gekommen ist. Denn als er zum Barfüßerkloster ging, um sich einen Bruder zum Geleite mit nach M. zu nehmen, „trat' ich", sagt er, „sorgenlos

Ins Kloster, find' ihn auch, und gleich bereit
Mit mir den Weg zu machen; als wir aber
Nun wandern wollen, sind wir eingesperrt
1800 Und außen stark bewacht, und wir erfahren,
Daß niemand aus- noch eingelassen wird,
Weil die Regierung den Verdacht gefaßt,
Die fromme Krankenpflege dieser Brüder
Hab' ihnen selbst das Unheil zugezogen,
Daß unter sie der Seuche Gift geschlichen. 1805
Bis dieses untersucht war, dieß beseitigt,
Mußt' ich verharren. Jetzt erst wieder frei,
Komm ich sogleich die Hindrung dir zu melden.

Als er nun vollends Lorenzon den an R. geschriebenen Brief wiedergibt, da erbietet er sich, auf L.'s Geheiß ein Brecheisen aus der Zelle zu holen; denn dieser will, wie er, mit starker Veränderung im Wortlaut, sagt, allein zur Gruft, um die erwachende J. so lange in seiner Zelle zu bergen, bis R., an den er schnell anderweitig berichten will, kommt, um sie zu holen (s. S. 32).

G V, 6 führt uns (nach Sh V, 3) an das „Familienbegräbnis der Capulets mit Vorhalle", wo (wie dort) Paris mit einer Fackel und Blumen, aber nicht von dem pfeifen sollenden Pagen begleitet, auftritt und, mit ganz wenig Anklang an seinen Monolog bei Sh, nur am Ende sich diesem (mit Veränderungen) etwas mehr nähernd, spricht:

Nicht Hymens Fackel ist es, die mir leuchtet
Bald umgestürzt, sei sie des Todes Bild!
(Er steckt die Fackel am Grabmal auf).
Dein bräutlich Bett wollt' ich, o süsse Blume,
Mit Blumen schmücken mannigfalt'ger Art;
1830 Doch keine, dir vergleichbar, fand ich aus.
So welkt nun hier, als reine Trauerzeugen
Der Lieb' und Treue, die mein Herz erzeugt!
Auch hier ist's lieb und schön: denn sie ist nah.
Denk' ich, sie schläft. Du schließest, holdes Grab,
Der sel'gen Welt vollkommnes Muster ein. 1835
O schöne Julia, Engeln zugesellt,

Nimm diese letzte Gab' aus dessen Händen,
Der dich im Leben ehrte, nun im Tod
Mit Preis und Klage deine Ruhstatt ziert. —
1840 Ich sehe Fackelschein! Wer darf sich nahn?
Welch ein verdammter Fuß kommt dieses Wegs,
Die Leichenfeier frommer Liebe störend?
Vielleicht sind's Räuber, deren Habsucht hier
Ein köstliches Geschmeid' und Ringe wittert,
Den letzten Schmuck der holden Braut zu rauben, 1845
Die unbarmherzig mir der Tod geraubt.
O, für den Liebenden ein köstlich Loos!
Der Todten das zu widmen, was der Lebenden
Auf immer zugesagt war, Schutz und Schirm.
Nur eine Weile birg mich, treue Nacht! 1850
(Er tritt bei Seite.)

Der Herannahende ist Romeo, welcher in

G V, 7 gleich „mit Fackel und Brecheisen", aber (gegen Sh) auch allein auftritt und, ganz frei von Sh, seinen Gefühlen, durch den Anblick der brennenden Fackel besonders angeregt, beredten Ausdruck verleiht:

Wie? seh' ich recht? dort eine Fackel! glimmt
Sie von der Todesfeier noch bis jetzt?
Wie? oder hat vielleicht die fromme Hand
Der Wärterin sie genährt —
Daß nicht ganz finster um das Liebchen sei, 1855
Die jeder Nacht und jedes Tages Tag
Dem Liebenden zu sein bestimmt war. Du,
Geselle dich zu jener Leuchtenden.
(Er steckt seine Fackel jener gegenüber, und wirft die Brecheisen auf den Boden.)

Ein traurig Paar, zu traurigem Geschäft
1860 Erbetne Zeugen. Stumm und ruhig zehret
Ihr selbst euch auf, indessen mir im Sinn
Ein rasend Feuer tobt, mich gegen mich
Und gegen alle Welt mit Wuth entflammt.
Wer möcht' es zahm ertragen, was auf mich
1865 Von Glück und Noth, Gelingen und Genuß,
Von Angst und Schmerz die allzureiche Zeit
Auf einmal ausgeschüttet! Sonst ein Tag,
Er war so leer, und eine Nacht so lang,
Daß leere Langmuth selbst ihn nicht ertrug,
Und sich nach kärglich Neuem ängstlich sehnte. 1870
Nun drängt's auf Einmal, als wenn sich zugleich
Der Himmel oben öffnete, mir Seligkeit
Aus grenzenlosen Sphären zu verleihen,
Und Augenblicks der Hölle Mißgewalt
Den Boden flammend aufriß, und von unten 1875
Die Qualen alle mir entgegen schickte,
Die ein Verdammter je geduldet hat.
Doch was vom Himmel, was von Hölle mehr!
Die beiden Pfortenflügel, ungeheuer
Sind sie gepaart, sie öffnen Höll' und Himmel. 1880

Es folgen die fast wörtlich entlehnten Zeilen aus Sh V, 3, 2720 ff. und Paris' Begegnung und Kampf mit R., in dessen Folge er fällt, sowie R.'s eignes Todesopfer am Sarge Julia's.

G V, 8 zeigt uns nun Lorenzon mit Laterne und Brecheisen, ebenfalls allein, also nicht von Balthasar befragt, berichtet und beobachtet, wie es bei Sh = S der Fall ist. Lorenzo's Monolog klingt in seinem ersten Drittel nur anfangs wenig an Sh = S an:

„Hilf, heil'ger Franz! Wie oft sind über Gräben
1960 Die alten Füße nicht schon hingestolpert!
Die Stufen hier, aus alten, abgetretnen
Unkennbaren Leichensteinen aufgeschichtet,
Sind wie das Grab der Gräber, wie der Tod
Des Todes, der sich selbst verzehrt und grimmig
1965 Denkmale seiner Herrschaft still vernichtet.
Sie leiten mich hinab zum seltnen Grab,
Wo aufgespartes Leben, unbewußt,
Der Wechselliebe Seligkeit erharrt. —
Noch brennen Fackeln hier an Capulets Gruft,
Ein frommes Nachspiel jener Heuchelfeier, 1970
Und leihn umsonst ihr düster schwindend Licht
Dem Wurmgezüchte dar und blinden Schädeln.
Flammt auf und leuchtet frisch! Denn bald ersteht
Ein liebend Herz zur zweiten Hochzeitfeier." —

Aber als er (mit wenigen Veränderungen nach Sh V, 3, 2822—2829) Romeo und Paris als Tote erblickt, da muß er sagen:

Wo ist nun meine Weisheit, meine Sorge,
1985 Und jeglicher Naturkraft innre Kenntnis!
Zu solchem Zwecke las ich Blumen aus und Kräuter!
Mein guter Wille gegen dieses Paar
Hat solchen Jammerstand uns vorbereitet.
Hätt' ich mich ihrem Lieben widersetzt,
Sie abgestoßen, sie sich selbst allein 1990
Und wilder Jugendhast anheim gegeben,
Nicht schlimmer hätt' es werden können, nie,
Als es nun hier vor meinen Augen liegt. —

Er muß nun der erwachenden Julia, die nicht gleich mit ihm gehen will, wie er es fordert, sondern auf seine zunächst noch gegenstandslosen Andeutungen hin erst selber sehen will, die toten Jünglinge selbst zeigen. Da hört J. nicht mehr auf sein „faßt euch in heiligem Ergeben", verzichtet darauf, durch ihn „zu einer Schwesternschaft von heil'gen Jungfrauen gesellt" zu werden, heißt ihn auf sein erneutes Drängen einstweilen vorausgehen und wiederholt, als er dringender fortfährt:

2010 „Ich schliesse des Gewölbes ehrnen Mund,
Er muß verstummen, bis ich uns gerettet,"

auch ihre Mahnung: „So rette dich, und ich verstumme hier." Es folgen die oben (S. 29 ff.) behandelten Worte und auf sein erneutes: „Zaudre nicht" ruft sie:

„Ich will nicht zaudern. O willkommner Dolch,
Die Scheide sei mein Herz, du roste hier!"

und ersticht sich. Lorenzo aber, der das alles mit hat ansehen müssen, schließt „nach einer Pause":

Auch sie ist hin! damit bekräftigt werde,
2025 Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rath verstiebt zu nichts,
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher als Böses unternehmen.
Die ehrne Pforte mög' euch hier verwahren, 2030
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Im ganzen 5. Akte sind Alexandriner die Zeilen: 1697, 1724, 1986 und 2033.

Es ist gewiß nur zu billigen, daß Goethe das Stück schloß, wo es wirklich aus ist, und daß er uns die epischen Berichte mit ihren Wiederholungen der uns bekannten Ereignisse, den Rechtfertigungsversuch Lorenzo's und den „versöhnenden Abschluß", der im Handdruck des alten Capulet und in Montague's Angebot der Herstellung eines goldnen Bildes Juliens liegen soll, erspart. Freilich würde man die letzten 10 Zeilen von G V, 8 wohl auch leicht missen können; allein Goethe mag sie wohl einerseits als Seitenstück zu den Eingangsversen des ganzen Stückes, anderseits als Äquivalent für die beiden ähnliche Gedanken enthaltenden „Chorus" vor dem 1. und 2. Akte angesehen haben. Auch mögen ihm jene Eingangsverse als Ersatz des 1. Chorus ebenso gegolten haben, wie Lorenzo's Schlußworte als der des 2. Chorus.

Vielleicht aber suchte G gerade in diesem als „operettenhaft" verketzerten Eingangslied der Diener einen Anschluß bezw. eine Erinnerung an die „jigs" und an die in englischen Handschriften gerade dieses Stückes öfters vorkommenden Aufforderungen zu musikalischem Zwischenspiel (vgl. selbst M β 533: „Strike drum") zu gewinnen.

Ich muß schließen, indem ich die Angaben über das äußere Verhältnis von Goethes „Romeo und Julia" zu dem Shakespeare'schen Stücke zusammenfasse. Völlig ausgelassen sind aus M β von G 1314, unverändert aufgenommen 868, verändert beibehalten 670. Damit ist (bis zu Juliens Tod) die Zahl der Zeilen bei Sh (2850 [2]) erreicht.

Goethes eigene Neudichtungen bezw. vollständige Umdichtungen füllen 488 Zeilen, so daß mit den aus Sh aufgenommenen 1538 Zeilen sein Werk 2016 (bezw. die Differenzen in der Zeilenzählung hinzugerechnet) 2033 Zeilen füllt. Der Text von M α umfaßt bis zu der oben angegebenen Grenze ca. 2190 Zeilen: ein immerhin beachtenswerter Umstand!

Die weitere philologische Bearbeitung und die ästhetisch-kritische Besprechung müssen andrem Ort und andrer Gelegenheit vorbehalten bleiben.

